

प्रकाशक
ओम् प्रकाश बेरी
हिन्दी प्रचारक पुस्तकालय,
पो० बक्स नं० ७०, ज्ञानवापी, बनारस ।

~~~~~  
प्रथम जन-संस्करण—५३००  
मूल्य साढ़े पन्द्रह आना  
मार्च—१९५५  
~~~~~

मुद्रक
श्रीकृष्णचन्द्र बेरी
विद्यामन्दिर प्रेस लि०,
डी० १५/२४, मानमन्दिर, बनारस ।

ये ही प्रचलित सिद्धान्त है, और इन्हीं के आधार पर तथाकथित कलाकृतियाँ बनती हैं और प्रथम, द्वितीय या तृतीय सिद्धान्त के अनुरूप ठहरती हैं। परन्तु न केवल ये परस्पर विरोधी हैं वरन् इनमें से एक भी सिद्धांत प्रमुख शर्त की पूर्ति नहीं करता; अर्थात्—उस परिधि का निर्धारण जो व्यावसायिक, क्षुद्र, और हानिकर उत्पादनों को कला से अलग रखे।

प्रत्येक सिद्धान्त के अनुसार अनवरत रूप से कृतियाँ उत्पन्न की जा सकती हैं (जैसा कि दस्तकारी में है) भले ही वे नगण्य और हानिकर हों।

जहाँ तक पहले सिद्धांत 'प्रवृत्तिवाद' का प्रश्न है महत्वपूर्ण (श्रेष्ठ) विषय—धार्मिक, नैतिक, सामाजिक या राजनीतिक—सर्वदा सुलभ है, अतः तथाकथित कलाकृतियाँ निरंतर बनाई जा सकती हैं। और फिर, ऐसे विषयों को इतने धुँधले और छिछलेपन से निर्दिष्ट किया जा सकता है कि श्रेष्ठ वस्तु-तत्त्व छिछली अभिव्यक्ति के कारण निम्न कोटि का ही जाता है।

ठीक उसी तरह द्वितीय सिद्धांत 'सौंदर्यवाद' के अनुसार जिस व्यक्ति ने कला की एक भी शाखा का ज्ञान प्राप्त किया है, वह अनवरत रूप से कुछ सुन्दर और सुखद कृतियाँ रच सकता है, परन्तु यह सुन्दर सुखद वस्तु नगण्य और अशिव हो सकती है।

इसी तरह तृतीय सिद्धांत 'यथार्थवाद' के अनुसार, कलाकार बनने का इच्छुक हर व्यक्ति अनवरत रूप से तथाकथित कला की वस्तुएँ उत्पन्न कर सकता है, क्योंकि हर व्यक्ति हमेशा किसी वस्तु में अवश्य दिलचस्पी रखता है। यदि रचयिता नगण्य और अशिव में दिलचस्पी रखता है तो उसकी रचना भी नगण्य और अशिव होगी।

प्रमुख तात्पर्य यह है कि प्रत्येक सिद्धांत के अनुसार कलाकृतियाँ निरंतर बनाई जा सकती हैं, जैसा कि हर दस्तकारी में होता है, और वस्तुन-इसी प्रकार वे बनाई भी जा रही हैं। अतः ये तीन प्रमुख और असंगत सिद्धांत न केवल कला को कला-रहित से अलग करने की रेखा का निर्धारण करने में ही असमर्थ हैं, अपितु ये कला के क्षेत्र को विस्तीर्ण कर देते हैं और उसके भीतर उस सबका समावेश कर लेते हैं जो नगण्य और अशिव है।

निवेदन

मूल ग्रंथ का अनुवाद करना तो कठिन है ही, परंतु अनुवाद का अनुवाद करना संभवतः और भी कठिन है क्योंकि इस परिस्थिति में मूल लेखक के मंतव्यो के अविकल ग्रहण की चिन्ता और उनके तथैव प्रकाशन की चेष्टा, कई गुना अधिक हो जाती है। अनुवादक ईमानदार 'इंटरप्रेटर' (द्रुभाषिया) का कार्य करता है। यह कार्य जितना ही दुर्गम है उतना ही दायित्वपूर्ण भी। पाठक और लेखक के बीच उपस्थित होकर भी वह अदृश्य रहे—यही उसकी सफलता है। तभी लेखक एवं पाठको के प्रति न्याय हो पाता है। मैं नहीं जानता इस दृष्टि से स्थापित कर दे—यही अनुवाद का अभिप्राय है। प्रस्तुत प्रयास कितना सफल है।

'दि लिसेनर' नामक पत्रिका में वी० सैंकविल-वेस्ट के कथनानुसार "कवियों में जो पद शेक्सपियर का है उपन्यासकारों में वही पद ताल्ल्स्ताय का है—शेष सबसे बहुत ऊपर।" यह तो निर्विवाद है कि ताल्ल्स्ताय सर्वश्रेष्ठ औपन्यासिकों की श्रेणी में हैं। इस नाते वे एक उत्तम कलाकार थे। फलस्वरूप कला विषयक उनका चिंतन और निष्कर्ष समाधान की दृष्टि से महत्त्वपूर्ण एवं संप्रह की दृष्टि से मूल्यवान् है। उनकी स्पष्टता स्तुत्य है—विचारणा और अभिव्यंजना दोनों की। उनके द्वारा प्रतिपादित सिद्धांत बहुत संक्षेप में सरलतापूर्वक सूत्रबद्ध किया जा सकता है। परंतु पुनरावृत्ति की अधिकता कहीं कहीं दुर्लभ हो गई है। संभवतः उनका अभिप्राय शिक्षक का कार्य संपादित करना था, अर्थात् प्रत्येक संभव प्रकार एवं व्यापार द्वारा विषय को न केवल पूर्णतः बोधगम्य बना देना अपितु स्वीकार्य, अपरिहार्य भी। इसमें वे सफल हुए हैं। कला संबंधी व्यापक लोकाभिरुचि के जागरण तथा तत्संबंधी अनेक आधुनिक विवादों के निराकरण की दिशा में, आशा है, ताल्ल्स्ताय के वर्षों पूर्व व्यक्त ये विचार आज भी पर्याप्त रूप से सहायक होंगे। पुस्तक का प्रकाशन इसी उद्देश्य से प्रेरित है।

ताल्ल्स्ताय के अनेक अंग्रेजी अनुवादकों में मांड दम्पति सर्वाधिक प्रसिद्ध और प्रामाणिक हैं। उनके संबंध में स्वयं ताल्ल्स्ताय की सम्मति है कि : "दोनों (अंग्रेजी

दिया : हमेशा के बदले कभी कभी, सबके बदले कुछ, गिरजे का धर्म' के बदले रोमन कैथलिक धर्म, 'ईश्वर की माता' के बदले मैडोना, देशभक्ति के बदले मिथ्या देगभक्ति, महलों के बदले महल संबंधी वस्तुएँ इत्यादि और मैंने विरोध करना आवश्यक न समझा । परंतु जब पुस्तक छप रही थी तब प्रतिबंधक ने आदेश दिया कि पूरे वाक्य बदल दिये जायँ और जो कुछ मैंने भूसम्पत्ति से उत्पन्न बुराइयों के विषय में कहा था उसके बदले भूमिहीन जनसाधारण के कष्टों का वर्णन कर दूँ । मैंने कुछ और परिवर्तन तथा यह आदेश भी स्वीकार कर लिया । एक वाक्य के लिए पूरी बात को उलट देना अनुचित लगा और जब एक परिवर्तन स्वीकार कर लिया गया तो द्वितीय, तृतीय परिवर्तनों के विरुद्ध होना अर्थहीन मालूम पड़ा । इस प्रकार धीरे-धीरे पुस्तक में ऐसे वाक्य आ गये जिनसे भाव-विपर्यय हो गया और मेरे मत्थे वे बातें मढ़ दी गईं जिन्हें मैं कभी न कह सकता था; अतः प्रकाशित होने पर यह पुस्तक अंगतः अपना निष्ठात्मक चारित्र्य खो बैठी । परंतु मुझे संतोष था कि इस पुस्तक में यदि कुछ भी महत्त्वपूर्ण है तो यह इस रूप में भी रूसी पाठकों के लिये उपयोगी होगी, क्योंकि अन्यथा यह उन तक पहुँच ही न पाती । पर हुआ कुछ और । चार दिन की वैधानिक अवधि बीतने के बाद पुस्तक रोक दी गई और पीटर्सवर्ग से मिले आदेशों के अनुसार इसे आध्यात्मिक प्रतिबंधक को दे दिया गया । तब ग्रीक ने इस मामले में पड़ना अस्वीकार कर दिया और आध्यात्मिक प्रतिबंधक अपनी इच्छा के अनुसार ग्रंथ के साथ

१. चर्च धर्म से संबंधित ताल्लस्ताय के शब्दों में ऐसा परिवर्तन किया गया कि मालूम पड़ने लगा कि वे केवल पश्चिमी चर्च से संबंधित हैं, और विलासितापूर्ण जीवन की जो भर्त्सना उन्होंने की उसका संबंध सम्राज्ञी विक्टोरिया या निकोलस द्वितीय से न मानकर सीज़र और फ़ारोआ लोगों से माना गया ।

२. रूसी कृषक बहुधा ग्रामसंघ का सदस्य होता था अतः गाँव की भूमि में हिस्सा पाने का हकदार था । ताल्लस्ताय ने उस समाज-व्यवस्था की निन्दा की जो पूरे जनबहुल ग्राम के भरण-पोषण के लिए बहुत कम भूमि देती थी और किसी अकेले व्यक्ति को बहुत अधिक । सेंसर ने इस व्यवस्था की भर्त्सना करने से उन्हें नहीं रोका, परंतु यह स्वीकार करने को उद्यत था कि कहीं के भी रिवाज और कानून, जैसे इंग्लैंड के, आलोचना के विषय थे क्योंकि वहाँ भूस्वामित्व का और भी उग्र रूप प्रचलित था और भूमिपर वास्तविक श्रम करनेवालों के पास प्रायः थोड़ी भी जमीन न होती थी ।—एलमर माँड ।

खिलवाड़ किया। रूस में आध्यात्मिक प्रतिवधक की संस्था एकदम मूर्ख, अवोध, दांभिक और पैसा खानेवाली है। रूस के स्वीकृत राज्यधर्म से जो पुस्तकें रंच भी मतभेद रखती हैं, उन्हें पा जाने पर, पूर्णतः जला या दबा दिया जाता है, जब मैंने अपनी धार्मिक पुस्तकों को रूस में प्रकाशित करने का यत्न किया तब उनके साथ यही व्यवहार हुआ। संभवतः इस पुस्तक की भी यही दशा होती यदि उक्त पत्रिका के संपादकों ने इसे बचाने के सारे उद्योग न किये होते। उनके उद्योगों के फलस्वरूप आध्यात्मिक प्रतिवधक ने वह सब निकाल दिया, जो उसकी स्थिति को संकटग्रस्त बनाते और जहाँ आवश्यक समझा उन स्थलों पर अपने विचार रख दिये। यह प्रतिवधक पादरी था और कला को उतना ही समझता तथा प्रेम करता था जितना मैं चर्च की कार्यावली समझता और पसंद करता हूँ और वह केवल इसलिए अच्छा वेतन पाता था ताकि अपने उच्च अधिकारियों को अप्रसन्न करने की संभावनावाली बातों को नष्ट करे। उदाहरणार्थ जहाँ मैंने कहा है कि अपने प्रतिपादित सत्य के कारण ईसा को फाँसी मिली वृहद् सेसर प्रतिवधक ने लिख दिया कि ईसा मानवता के लिए दिवंगत हुए अर्थात् उसने मेरे मृत्यु उद्धार के मिथ्या सिद्धांत का प्रतिपादन मढ़ दिया, जिसे मैं बहुत असत्य और चर्च के अधविश्वासों में अत्यधिक हानिकर मानता हूँ। पुस्तक में ये सशोधन समाविष्ट करने के बाद आध्यात्मिक प्रतिबंधक ने उसके प्रकाशन की अनुमति दी।

रूस में विरोध करना असम्भव है; कोई भी समाचार-पत्र ऐसा विरोध नहीं छापता और पत्रिका से अपनी पुस्तक वापस लेना और जनता के सामने संपादक की स्थिति चिंत्य बनाना भी असम्भव था।

इसलिए वात होकर रही ! मेरे नाम से पुस्तक प्रकाशित तो हुई पर उसमें ऐसे विचार हैं जो मेरे नहीं हैं।

मुझसे प्रार्थना की गई कि मैं अपने विचारों को एक रूसी पत्रिका को दे दूँ ताकि वे उपयोगी हो सकें और रूसी पाठकों की संपत्ति बन सकें और फल यह हुआ कि मेरा नाम एक ऐसी कृति से संबद्ध कर दिया गया है जिससे इस विभ्रम की संभावना है कि बगैर कारण दिये मैं जनमत के विरुद्ध बातों को स्वेच्छाचारपूर्वक प्रतिष्ठापित करता हूँ : कि मैं केवल मिथ्या देशभक्ति को बुरा समझता हूँ परन्तु देशभक्ति की सामान्य भावना को बहुत अच्छा; कि मैं केवल रोमन कैथलिक चर्च की मूर्खताओं का खंडन करता हूँ और मैडोना में अविश्वास करता हूँ, परन्तु कट्टर पूर्वी चर्च के सिद्धांतों में विश्वास करता हूँ और 'ईश्वर की माता' को मानता

हू; कि मैं बाइबिल में संग्रहीत पुस्तकों को सभी धार्मिक मानता हूँ और ईसा के जीवन का महत्त्व इसमें मानता हूँ कि उनकी मृत्यु से मानव जाति का उद्धार हुआ ।

मैंने ये विवरण इसलिये दिये क्योंकि ये असंदिग्ध सत्य को चमत्कारपूर्वक चरितार्थ करते हैं कि जिन संस्थाओं से आपकी अंतरात्मा का विरोध है उनसे समझौता—ऐसा समझौता जो जनहित की दृष्टि से किया जाता है—बजाय इसके कि प्रत्याशित कल्याण उत्पन्न करे अनिवार्यतया आपसे उन्हीं संस्थाओं का समर्थन कराता है जिनके आप विरोधी हैं, बल्कि ऐसी संस्थाओं से उत्पन्न दोषों में आपको साक्षीदार भी बनाता है ।

मैं प्रसन्न हूँ कि इस वक्तव्य द्वारा उस त्रुटि का अंशतः मार्जन हो जायेगा जो समझौते के कारण मुझसे-हो गई थी ।

यह भी उल्लेख कर दूँ कि रूसी संस्करणों में से प्रतिबंधक द्वारा निकाले गए अंशों को पुनः लिखने के साथ ही महत्त्व के अन्य संशोधन तथा परिवर्धन इस संस्करण में समाविष्ट किये गये हैं ।

२६ मार्च, १८६८ ।

—लियो ताल्स्ताय

टिप्पणी :

जब प्रोफ़ेसर लियो वायनर द्वारा संपादित ताल्स्ताय के ग्रंथों का पूर्वग्राहक संस्करण १९०४ में लंदन की जी० एम० डेट एंड कंपनी द्वारा अमेरिका में प्रकाशित हुआ तब ताल्स्ताय की उन लोगों से यह प्रार्थना, जो कला विषयक मेरे विचारों में रुचि रखते हैं वे मेरी पुस्तक के इस रूप के आधार पर उन पर अपने निर्णय दें अमान्य रह गई, दूसरा वक्तव्य रख दिया गया और संयोग से उसे संस्करण में यह प्राक्कथन नहीं दिया गया—जो त्रुटिवश पूर्ण होने का दावा करता था ।

प्राक्थन

टाल्स्टाय समय-समय पर अनेक विभिन्न विषयों में रुचि लेते रहे, परन्तु कला के विषय में तो वे सदैव रुचिशील बने रहे। किसी भी अन्य विषय पर इतने वर्षों पर्यन्त और इतने अधिक वक्तव्य उन्होंने नहीं दिए। उन्हीं के कथनानुसार 'कला क्या है' नामक उनके निबंधमें व्यक्त विचारों के स्पष्टीकरण में उन्हें १५ वर्ष लगे। इस विषय पर लिखे गए उनके एक दर्जन निबंधों में यह निबन्ध सर्वाधिक महत्वपूर्ण है। अपनी सभी विचारात्मक (दार्शनिक) कृतियों में वे इस निबन्धको सबसे अधिक सुसम्बद्ध और सुचिंतित मानते थे।

जाति, संस्कार एवं युगकी दृष्टि से हम उनसे पृथक हैं, अतः यह आशा रखना व्यर्थ है कि विभिन्न कलाकारों, कृतियों तथा आदर्शों के प्रति उनकी प्रत्येक रुचि-अरुचि से हम सहमत होंगे; और न तो उन्होंने अपने दिए हुए उदाहरणोंको बहुत महत्व ही दिया है, क्योंकि उनका कथन है— मेरी पहले की पढ़ी हुई, पुरानी आदतें मुझसे गलती करा सकती हैं और यौवन में मुझ पर किसी कृति का जो प्रभाव पड़ा है, उसे मैं प्रपूर्ण गुण मानने का भ्रम कह सकता हूँ।'

परन्तु यह जानना रोचक होगा कि 'युद्ध और शांति,' 'तेईस कथाएँ,' और 'अन्ना कैरेनिना' के रचयिता को सामान्यतया कला की कौन-सी विवेचना तुष्ट करती थी, क्योंकि वह संगीत तथा अन्य सभी कलाओं में गहरी रुचि रखने के साथ ही रूसके महत्तम नाटककारों में से भी थे।

उनकी पुस्तक के तत्वग्रहण में हम उसी पद्धति का अनुसरण करेंगे, जिसका निर्देश उन्होंने एक प्रमुख प्राचीन ग्रंथपर लिखित अपने निबन्धमें किया है। इस ग्रंथ पर पर्याप्त वार्ता-विनिमय हुआ है और इसकी अनेकशः व्याख्याएँ हुई हैं। उन्होंने हमें परामर्श दिया है कि सभी पूर्व निष्कर्षों को एक ओर रख कर इसे पढ़ो; जो कुछ इसमें कहा गया है केवल उसे समझने की भावना से इसे पढ़ो। परन्तु क्योंकि यह एक महत्वपूर्ण पुस्तक है, केवल इसीलिए इसे समवृद्धि से, विवेक और अतर्कित के साथ पढ़ो, न कि अधूरेपन से अथवा मशीनवत्—मानों सभी शब्द एक ही वजन के हों।

1797

किसी कृतिको समझने के लिए हमें पूर्णतया स्पष्ट अंशों को तथा उन अंशों को जो कुछ गूढ़ तथा अस्पष्ट हों चुन कर अलग कर लेना चाहिए। जो अंश स्पष्ट हैं उनकी सहायता से हमें पूर्ण ग्रंथकी तत्वात्मा एवं धारा पर अपना मत बनाना चाहिए। जो कुछ हमने समझा है उसके आधार पर हमें अस्पष्ट अथवा दुर्बोध अंशों को समझने का यत्न करना चाहिए। इस प्रकार से सभी पुस्तके पढ़ी जानी चाहिए। ... समझने के लिए सर्वप्रथम हमें सरल, सुबोध तथा क्लिष्ट एवं दुर्बोध अंशोंको अलग कर लेना चाहिए; तदुपरान्त इस सरल-सुबोध अंश को, पूर्णतया समझने की कोशिश करते हुए, कई बार पढ़ जाना चाहिए। तब, सामान्य अर्थ-बोध से सहायता पाने पर हम उलझनभरे तथा गूढ़ मालूम पड़ने-वाले अंशों की धारा को समझने का प्रयास आरंभ कर सकते हैं। ... बहुत संभव है कि सुबोध-दुर्बोध के चयन में सब लोग उन्हीं खण्डों को न चुने, जो एक के लिए सुबोध हैं वह दूसरे को अस्पष्ट लग सकता है। परन्तु जो सबसे अधिक महत्वपूर्ण है उस पर सभी सहमत होंगे और वे वस्तुएं सभी को पूर्णतया समझ में आने योग्य होंगी। केवल यही—अर्थात् जो सभी मनुष्योंको पूर्णतया समझ में आता है—प्रशिक्षण का सार है।'

कला पर टाल्स्टाय के निबन्धों को इस प्रकार पढ़ने पर हम उन में से कौन-सा तत्व निकाल सकते हैं ?

प्रथम, कला पर उनकी व्याख्या है : 'वह क्रिया जिसके द्वारा एक मनुष्य एक भाव का अनुभव कर लेने पर सोद्देश्य उसे अन्यो तक पहुँचाता है।' बर्नार्ड शा का कथन है : 'यह सहज सत्य है, ज्योही यह ध्वनित होता है, इसमें वे लोग कलाकार की ध्वनि पहचान लेते हैं जो वस्तुतः कलाविद् है।'

टाल्स्टाय ने एक बार वार्तालाप में मुझसे कहा था कि किसी भी महान् दर्शन का लक्षण यह है कि वह महत्वपूर्ण विचारोंकी एक बड़ी शृंखला को सामान्य बना देता है ताकि पौन घंटे के भीतर एक बारह वर्ष के बालक को वह हृदयगम कराया जा सके। हम सरलतम उदाहरणों तक ही अपने को सीमित रख कर इस कसौटी पर उनके कला-दर्शन को कसेंगे।

हवाखोरी के लिए निकला हुआ कोई बालक यदि सामने एक बेल आता देखे और भयभीत हो जाए, और यदि घर आने पर वह बताये कि बेल ने उसके सामने आते वक्त किस तरह अपना सर झुकाया और भयंकर प्रतीत हुआ और किस तरह वह स्वयं भगा, लड़खड़ाया, अपना संतुलन ठीक कर सका, एक झाड़ी पार करने

को सीढी पर चढा और बच जाने पर प्रसन्न हुआ—और यदि वह यह वृत्त इस ढंग से बताए कि उसके माता-पिता भी उसकी-सी ही भावानुभूति करें और महसूस करें किस सकट से वह उबर सका है—तो उसने एक कला-कृति को जन्म दिया है। इसी तरह यदि उसने कोई भी वैल नहीं देखा, बल्कि केवल कल्पना की, कि यदि वैल उसके सामने आ जाय तो उसे कैसा अनुभव होगा, और तब उस अनुभूति का स्मरण करके उसने कल्पना की और कहानी इस तरह सुनाई कि उसके माता-पिता को वही अनुभूति हुई जो उसे हुई थी, तो वह भी एक कलाकृति ही है।

पुनश्च : यदि किसी जन-संकुल कमरे में चलते हुए किसी पुरुष से किसी महिला का अँगूठा दब गया और वह दर्द के मारे ऐसी चीख उठी कि उसकी भावना अन्यो तक पहुँची—तो यह कला नहीं है, क्योंकि उसकी भावना का संचार प्रवृत्तिजन्य और तात्कालिक है और उसी क्षण तक सीमित है जिस क्षण उसने स्वयं इसका अनुभव किया। परन्तु यदि वह पुरुष पुनः उसी महिला के पास से वगैर उसका अँगूठा दबाए हुए जाय, और उस महिला को यह सूझे कि वह ऐसा बहाना करे जिससे प्रगट हो कि उसका अँगूठा दबा है, और अन्यो को कष्ट की उस स्वानुभूत कल्पना में शामिल करने के निमित्त वह उसका आह्वान करे और वाणी तथा मुद्रा से उसे व्यक्त करे, (यह बहाना करते हुए कि उस पुरुष ने उसे पुनः चोट पहुँचाई है), तो इसे कला कहा जा सकता है। यह इस पर निर्भर करेगा कि उसने अपनी वाणी और मुद्रा का प्रयोग कैसे किया है। यदि उसने इन साधनो का प्रयोग ऐसे ढंग से किया है कि अन्य जन भी उसकी अनुभूति से संचरित हुए तो यह कला है, परन्तु यदि वाणी या मुद्रा उसके इरादे को पूर्णतया चरितार्थ करने में अक्षम रहे तो यह प्रयास विफल होगा और इसे कला नहीं कहा जाएगा।

दूसरा संकेत और भी सरल है, यह कलाकृति के रूप और अनुभव का अंतर है।

सगीत की क्रिया लीजिए। टाल्स्टाय कला से सबद्ध अनेक भावनाओ में से एक के विषय में कहते हैं—

‘कभी-कभी साथ रहनेवाले उन लोगो को, जो परस्पर भले ही विरुद्ध न हो पर सचि और सस्कार से पृथक है, कभी-कभी एक कहानी, एक प्रदर्शन, एक खेल, एक भवन और सगीत तो प्रायः सदैव विजली की गति से सबद्ध कर देता

है और अपने पुराने निरोध और द्वेष के स्थान पर वे ऐक्य तथा पारस्परिक प्रेम का अनुभव करने लग जाते हैं । प्रत्येक व्यक्ति इसलिए प्रसन्न है क्योंकि जो अनुभूति उसे होती है वही दूसरे को हो रही है, वह उस ऐक्य के कारण प्रसन्न है जो केवल उसके तथा वहाँ उपस्थित जनो के ही बीच नहीं स्थित है, बल्कि उन सबसे भी जो कहीं भी जीवित हैं तथा कभी उसी प्रभाव का अनुभव करेंगे, और इससे भी अधिक वह इस ऐक्य के उस हास्यपूर्ण आनंद में मग्न हो जाता है जो मृत्यु की सीमाओं को तोड़कर हमें अतीत के उन सभी मनुष्यों से ग्रंथित करता है जो इन्हीं अनुभूतियों से संचरित हुए थे तथा भविष्य के मनुष्यों से संबद्ध करता है जो अभी इन भावों से आंदोलित होने को हैं ।'

परन्तु कला की वे शक्तें क्या हैं, वह रूप क्या है, जो यह कर सकता है ? टाल्स्टाय ने रूसी चित्रकार ब्यूलोक का कथन उद्धृत किया है कि : 'कला का प्रादुर्भाव बालक के प्रादुर्भाव के साथ होता है' और कहा है कि : 'सभी कलाओं के विषय में यह कथन सत्य है, परन्तु इसकी सुसंगति संगीत के कार्यक्रम में विशेषरूपेण द्रष्टव्य है । इन तीन शक्तों का पालन होना चाहिए—वह संगीत कलात्मक हो, कला हो और प्रभविष्णु हो ।' संगीत की पूर्णता के लिए अन्य भी अनेक शक्तें हैं : एक ध्वनि से दूसरी ध्वनि तक का संक्रमण धारावाही हो या बाधित; ध्वनि निरंतर बढ़ती या घटती रहे; वह एक ही ध्वनि में विलीन हो दूसरी में नहीं; ध्वनि अमुक प्रकार के ग्राम-वाली हो, तथा अन्य भी बहुत बातें—परन्तु तीन प्रमुख शक्तों को लीजिए : आरोह-अवरोह, समय, ध्वनि शक्ति । संगीत तभी कला है, तभी प्रभावक होता है जब ध्वनि उचित से अधिक न तो ऊँची न नीची, अर्थात् जब एकदम सही उचित ध्वनि-स्तर का अत्यंत सूक्ष्म विन्दु ग्रहण किया गया हो; जब वह ध्वनि-स्तर केवल तभी तक चालू रखा गया हो जब तक उसकी आवश्यकता है; और जब ध्वनि-शक्ति आवश्यकता से न तो अधिक हो न कम । आरोह-अवरोह में रचमात्र भी दिशांतर, समय में लेशमात्र भी कमी या अधिकता, और आवश्यकता के विपरीत ध्वनि-शक्ति में रंचक ह्रास या वृद्धि प्रपूर्णता को विनष्ट कर देते हैं और परिणामतः संगीत की प्रभविष्णुता को भी । संगीत-कला की मार्मिकता की भावना, जो इतनी सरल तथा सुलभ लगती है, हम तभी पाते हैं जब संगीतकार उन अति सूक्ष्म मात्राओं को पा लेता है, जो संगीत की पूर्णता के लिए अपेक्षित हैं । यह बात सभी कलाओं के विषय में लागू है : थोड़ा हल्का, थोड़ा गहरा, थोड़ा ऊँचा या नीचा, थोड़ा दाएँ या बाएँ—चित्रकला में; थोड़ी

शिथिल या प्रबल लयाघात, थोड़ी त्वरा या देरी—नाट्यकला में; छुटा हुआ, अतिशयोक्तिपूर्ण या अतिरेकपूर्ण सबल—काव्यकला में, बस इतने मात्र से कलाकृति में मार्मिक प्रभविष्णुता का अभाव रहेगा। प्रभावकता तब उपलब्ध होती है जब कलाकार उन अति सूक्ष्म मात्राओं को प्राप्त कर लेता है जिनसे कलाकृति बनी है, और वह उसी हृद तक उपलब्ध होती है जिस हृद तक वह उन मात्राओं को प्राप्त करता है। यह अत्यंत असंभव है कि बाह्य उपकरणों द्वारा इन सूक्ष्म मात्राओं की प्राप्ति दिखाई जा सके; ये तो तभी प्राप्त हो सकती हैं जब कोई मनुष्य अपनी भावना के सामने आत्मार्पण कर देता है। अध्यापन से यह संभव नहीं कि कोई नर्तक एकदम ठीक सगीत का कौशल ग्रहण कर ले, या गायक या सारंगी-वादक एकदम ठीक से अपने ध्वनि-स्तर के अत्यंत सूक्ष्म विन्दु को पा ले, या चित्रकार सभी संभाव्य रेखाओं में से केवल सही रेखा खींच दे, या कवि केवल उचित शब्दों की उचित योजना कर दे। यह सब भावना द्वारा ग्राह्य है। अतः स्कूलों में तो केवल वही पढ़ाया जा सकता है जो कला से मिलती-जुलती कृति की उद्भावना के निमित्त आवश्यक है, न कि कला स्वयं।'

जब तक रूप उपयुक्त न होगा कोई कहानी, गीत, चित्र, मूर्ति, नृत्य, खेल, आभरण या भवन स्रष्टा की भावना का बोध दर्शक या श्रोतागण को नहीं करा सकता। कोई वस्तु कलाकृति है या नहीं, यह उसके रूप पर निर्भर है। यदि कोई भावना, चाहे वह लाभकर हो या हानिकर, अपने रूप की प्रभावकता के कारण व्याप्त होती है, तो वह कलाकृति है, और इससे इस तथ्य में अंतर नहीं आता कि उसका स्रष्टा सामाजिक, राजनीतिक, धार्मिक या नैतिक महत्त्वकी भावनाओं से प्रेरित हुआ था या नहीं।

यह एक विभ्रम है कि प्रेषणीय भावनाओं का महत्त्वपूर्ण होना आवश्यक नहीं। यह भ्रम इसलिए बढ़ा, क्योंकि कुछ विशेष विचारों के प्रचार में लगे हुए कुछ लोग प्रायः वास्तविक भावना से प्रेरित नहीं हुए हैं या अभिव्यक्ति की कलात्मक शक्ति से वंचित रहे हैं; इसीलिए अनेक आलोचक अमवश मान बैठे हैं कि किसी विराट आन्दोलन से संबद्ध कोई ठोस भावना कला द्वारा नहीं व्यक्त की जा सकती। इस प्रकार की रायों में तथ्यांश इतना ही है कि कोई भी प्रेरणा, चाहे वह कितनी ही महत्त्वपूर्ण अथवा उत्तम हो, वास्तविक कलाकृति की दो अनिवार्य शर्तों को अपदस्थ नहीं कर सकती : वास्तविक भावना और पर्याप्त (उचित) रूप।

परन्तु यद्यपि कोई भी कलाकृति विना उपयुक्त रूप के अस्तित्वहीन रहेगी, तथापि यह एक सत्य है कि ठोस कलाकृतियों के विषय में यह विचारणीय है कि वे जिन भावनाओं का बाहर प्रचार करती हैं उनसे मानवता लाभान्वित होनेवाली है अथवा क्षतिग्रस्त । यह टाल्स्टाय का तृतीय प्रमुख सूत्र है ।

यह विचारना व्यर्थ है, ऐसा कहना यह घोषित करने के समान है कि कला एक बद्ध कक्ष में निवास करती है और उसका मानव जीवन से कोई जीवन्त संबंध नहीं । परन्तु क्योंकि कलाकार स्वयं एक मानव है और अपने को दो खंडों में विभक्त नहीं कर सकता, इसीलिए सामान्य रूप से जो कुछ भी जीवन को उच्चतर अथवा निम्नतर बनाता है, उससे सम्बन्धित है—यदि वह उस प्रकार का विशेषज्ञ नहीं जिसके लिए टाल्स्टाय का कथन है : 'ये लोग अपने विशिष्ट और मूर्च्छाजनक पेशों की सन्निधि में वर्वर पशु की तरह विकसित होते हैं और एकागी तथा आत्मतुष्ट विशेषज्ञ बन जाते हैं—जीवन की सभी गंभीर हलचलों के प्रति उदासी और शीघ्रतासे अपने पाँव, जिह्वा या उँगलियों को नचाने में प्रवीण ।'

यह उनके कला सिद्धांत का अंतिम और चतुर्थ आधार है अर्थात् कला के महत्व को न्याय्य प्रमाणित करना । यदि कलामात्र बुद्धि-विलास या क्रिया विशेष में कौशल होती तो हम इसकी तुलना विलियर्ड्स, क्रिकेट, या पेशेवर शतरंज के खेल से कर सकते । परन्तु हम इसे उचित ही कहीं अधिक महत्व देते हैं; क्योंकि वह वस्तु कला है जो कलाकारों द्वारा अभिव्यक्त भावनाओं के विकीर्णकरण द्वारा मनुष्य की भावनाओं को मूर्त और विकसित करती है । और चूँकि हमारी भावनाएँ हमारे विचारों, विश्वास में हमारी क्रियाओं और हमारे समग्र जीवन को प्रभावित करती हैं, अतः साल्टाउन के फ्लेचर द्वारा उद्धृत इस कथन में पर्याप्त सार है कि : 'यदि किसी मनुष्य को सब चारण गीतों की रचना की अनुमति मिल जाय तो उसे इस बात की चिंता न रहेगी कि राष्ट्र का विधान कौन बनाए ।' (चारण गीत—बैलेड Ballad—में, फ्लेचर के समय में सभी संगीत, काव्य तथा समग्र कला का समावेश था ।) क्योंकि तब वास्तव में विधान शास्त्री कलाकार के हाथ में मोम-सा रहेगा ।

इसीलिए 'कला, जीवन और मनुष्य जाति की प्रगति के लिए विज्ञान के समान ही एक महत्वपूर्ण उपकरण है ।

टाल्स्टाय के समक्ष कलाकृति के रूप का—जिस पर इसकी प्रभावक

शक्तियाँ निर्भर हैं—कला द्वारा वहन की गई भावनाओं से पृथक्करण की आवश्यकता इतनी प्रत्यक्ष थी कि यद्यपि उन्होंने इसे अभिव्यक्त कर दिया तथापि न तो उन्होंने इस पर विशेष बल दिया न आग्रह किया, वरन् प्रसंगोपात होने से उल्लेखमात्र कर दिया। कुछ पाठको ने इस अनिवार्य बात को विस्मृत कर दिया है और ताकि कोई इस भ्रम में न रहे कि इसका आविष्कर्ता मैं हूँ, (यदि मुझे अधिकार होता तो मैं इस वक्तव्य को सहर्ष अपना ही घोषित करता), मैं उन खण्डों की ओर ध्यान आकर्षित करूँगा जिनमें टाल्स्टाय ने इसका वर्णन किया है।'

वारहवें अध्याय में वह कहते हैं : 'प्रभावकता केवल तभी उपलब्ध होती है, जब कलाकार उन अति सूक्ष्म मात्राओं को प्राप्त कर लेता है जिनसे कलाकृति बनी है, और वह उसी हद तक उपलब्ध होती है जिस हद तक वह उन मात्राओं को प्राप्त करता है।'

चौदहवें अध्याय में वह कहते हैं—'यदि कोई व्यक्ति लेखक की आत्मा की दशा से तादात्म्य प्राप्त कर लेता है, यदि वह इस भावना और ऐक्य को अन्यो के साथ महसूस करता है, तब जिस वस्तु ने यह प्रतिफलित किया, वह कला है..... और न केवल तादात्म्य ही कला का अमोघ लक्षण है बल्कि तादात्म्य की मात्रा भी कला की उत्तमता की कसौटी है।'

'यदि हम इसके वस्तु तत्व का ख्याल न करें और इसके द्वारा प्रेषित भावनाओं की श्रेष्ठता का विचार न करें, तो हम कह सकते हैं कि तादात्म्य जितना सबल होगा उतनी ही श्रेष्ठतर कला होगी।'

इन खण्डों को समग्र रूपसे पढ़ने पर यह वक्तव्य स्पष्ट हो जाता है कि रूप की श्रेष्ठता ही कलाकृति निर्माण करती है, और उसी पर इसकी भावनाओं को प्रेषित करने की शक्ति निर्भर है। टाल्स्टाय ने इस दावे को उस अध्याय से पृथक् अध्याय में पेश किया है, जिसमें कला के वस्तु-तत्व का विवेचन है, जिसमें कला द्वारा वहन की गई भावनाओं की श्रेष्ठता अथवा अन्यथा की चर्चा है। उनका तर्क है, मनुष्य जीवन को उन्नत करनेवाली भावनाएँ उन भावनाओं की अपेक्षा स्पृहणीय हैं जो जीवन को अधोमुख करती हैं और यदि हम विश्व प्रगति के आकांक्षी हैं तो उन भावनाओं को प्रोत्साहित करना हमारा कर्तव्य है।

टाल्स्टाय की अंतर्दृष्टि की कल्पना प्रत्यक्षतः 'ग्रे' ने की थी, क्योंकि उनके अनुसार कला 'गर्व और ऐश्वर्य के मन्दिर को सरस्वती की ज्वाला में दीप्त अगुरु-पुञ्ज से भर सकती है।'

जिन विचारों को फ्लेचर और ग्रे ने पहले व्यवत किया था, उन्हीं को टाल्स्टाय ने समन्वित किया, विशद किया, और स्पष्ट किया और उन्होंने विचारों का संकलन इस प्रकार किया है कि साहित्य में प्रथम बार एक तर्काघृत, विव्वसनीय एवं पूर्ण सिद्धांत उपस्थित हो गया, जिससे कला का संबंध—अन्य मानवी क्रिया-कलाप से और सामान्य जीवन से—समझ में आ जाता है। यह वताना आवश्यक है कि जब टाल्स्टाय कहते हैं कि एक कलाकार 'जिन भावनाओं के बीच रह चुका है उन्हें अन्यों को हस्तान्तरित करता है' तो वस्तुतः वे इसमें विश्वास करते हैं। यदि 'भावनाओं' शब्द की व्याख्या अपेक्षित है तो वह उनकी कला की परिभाषा के ठीक पहले के पैराग्राफ में प्राप्य है जहाँ कहा गया है : 'जिन भावनाओं से कलाकार अन्यों को प्रभावित करता है वे अनेक प्रकार की हैं—बहुत सबल अथवा बहुत दुर्बल, बहुत महत्वपूर्ण या एकदम तुच्छ, बहुत वुरी या बहुत अच्छी : देश-प्रेम की भावनाएँ, नाटक में वर्णित आत्मासक्ति और भाग्य एवं ईश्वर के प्रति समर्पण, उपन्यास में वर्णित प्रेमियों के उल्लास, चित्र में वर्णित कामासक्ति, विजय-सैन्य प्रयाण में वर्णित साहस, नृत्य द्वारा उत्थित आनंद, एक हास्यकथा द्वारा उद्भूत विनोद, एक संध्याकालीन दृश्य या लोरी गीत द्वारा प्रदत्त शांति की भावना, या एक सुन्दर तंत्र-क्रिया द्वारा जनित आशांसा की भावना—यह सब कला है।'

इस प्राक्कथन को लिखते समय मैंने श्री ह्यू ऐंसन फॉसेट की एक किताब खोल रखी थी, जिसमें कला संबंधी टाल्स्टाय के विचारों पर विमर्शार्थ ३० पृष्ठ खपाए गए हैं और मैंने इसमें एक असाधारण वक्तव्य पाया है कि टाल्स्टाय 'भावना' की परिभाषा करने का प्रयत्न इस वाक्यांश से करते हैं : 'उनकी धार्मिक अंतर्दृष्टि से निस्सृत।' प्रत्येक पाठक स्वयं देख लेगा कि वे शब्द एक परवर्ती पृष्ठ से लिये गए हैं। वहाँ टाल्स्टाय कला की परिभाषा बिल्कुल नहीं कर रहे हैं बल्कि कह रहे हैं कि लोगो ने कला की उस क्रिया को सदैव विशेष महत्व दिया है, जो 'उनकी धार्मिक अंतर्दृष्टि से निस्सृत है।' इससे उन लोगो को संशयग्रस्त होने की आवश्यकता नहीं जो इस सिद्धांत को उसी रूप में स्वीकार करते हैं

जिसमें टाल्स्टाय ने इसका विवेचन किया है न कि जिस रूप में आलोचक ने इसकी व्याख्या की है।

उन्नीसवीं शती के अंत में पुस्तक लिखते समय टाल्स्टाय कला की धारा समझने के परे कितनी दूर तक गए इसका सकेत इस तथ्य से प्राप्त होता है, कि इसके प्रथम समालोचक उनकी विवेचना समझने में एकदम असमर्थ रहे, और अब भी इतने वर्षों बाद हमारे कुछ योग्य समीक्षक—एक उदाहरण अभी ही दिया जा चुका है—यह समझने में असमर्थ हैं कि टाल्स्टाय ने जो कुछ स्पष्ट और सबलता से कहा है वह उसी में विश्वास करते थे, और अब भी जो टाल्स्टाय के मध्ये युक्तिहीन सिद्धांत मढ़ते हैं, मानों जब टाल्स्टाय ने अपने सुपरिचित विषय पर वक्तव्य दिये, उस समय वे अर्द्धनपु सक हो गए थे और उनकी वक्तवास का संशोधन करने की आलोचको में पूर्ण योग्यता है। यह रख उस रूसी कहावत की याद दिला देता है जिसमें 'बीमार लोग स्वस्थ मनुष्यों को विस्तर पर पड़े रहने की सल्लाह देते हैं।' ज्यो-ज्यों वर्ष बीतते जाते हैं, टाल्स्टाय का यह ग्रंथ अधिकाधिक समझा जा रहा है, समीक्षकों द्वारा उत्पन्न किया गया भ्रम-जाल तिरोहित होता जाता है, सम्बन्धित तथ्य एवं समुदाय श्रेष्ठतर अनुपात में देखे जा रहे हैं और मानव जीवन में कला द्वारा अभिनीत भूमिका को समझने का मूल्य अधिकाधिक स्वीकृत होता जा रहा है।

कला और जीवन की अंतरक्रिया का प्रश्न निस्सन्देह सश्लिष्ट है और जब टाल्स्टाय के से सुदृढ विश्वासोंवाला व्यक्ति कुछ भावनाओं के प्रति अपना राग-विराग प्रकट करता है—उदाहरणार्थ शांतिवाद या सैन्यवाद के अनुकूल भावनाओं के प्रति—तब अवश्यमेव वे व्यक्ति उसका विरोध करेंगे, जिनकी भावनाएँ उसकी भावनाओं के विपरीत हैं, और इसलिए, यदि कला का पूर्वोल्लिखित सिद्धान्त सम्यक रूपेण हृदयगमन न किया गया, तो लोग समझेंगे कि उनका मतभेद कला के विषय में है जब कि वस्तुतः यह मतभेद आचार-शास्त्र के विषय में है।

यह निश्चित है कि अपने मत में गहरी निष्ठा रखनेवाला एक रोमन कैथलिक, एक इवेंजेलिकल, एक एकात्मक शासनवादी, एक नास्तिक, अथवा काम, मद्य, रणचण्डी, कुबेर, हाथी और नर-बलि के अभिलाषी देवता का पूजक एक ही सी भावनाओं का समर्थन नहीं कर सकता; परन्तु जो भी भावनाएँ

मनुष्यों के पास है, उन्हें कलात्मक अभिव्यक्ति द्वारा सबल अथवा दुर्बल किया जा सकता है ।

बुद्धिमत्तापूर्वक विचार करने के लिये आवश्यक है कि हम दोनों संश्लिष्ट समस्याओं को पृथक कर लें, और प्रत्येक का विचार क्रमशः करें । हमें यह ध्यान रखना चाहिए कि नैतिक आदर्शों का महत्व कला के स्वभाव और प्रभाव को समझने में बाधक न बने ।

नैतिक आदर्शों को कला की राह में सबसे बड़ा अवरोध इतने अधिक समय से माना जाता रहा कि यह तथ्य शीघ्र नहीं समझा जाता (विशेष कर उनके द्वारा, जो मात्र आनंदोपभोग के निमित्त कला का ध्यान कर लेते हैं) कि कला किसी भी प्रकार की भावना को गतिशील कर सकती है, और इसलिए अपने को किसी धार्मिक-अधार्मिक विचारधारा से संबद्ध कर सकती है । शुद्धिवादी (Puritans) कला से इसलिए घृणा करते थे, क्योंकि वे जानते थे कि गिरजाघरों और पूजास्थलों के सौंदर्य एवं संगीत उस प्रतिष्ठित धर्म को बनाए रखने में सहायक हुए हैं जिसके वे विरोधी हैं और इसीलिए उन्होंने तत्परतापूर्वक गिरजाघरों की मूर्तियों की नाकें काट डाली । यह समझने में उन्हें बहुत समय लगा कि वक्तृत्व में, व्यंग्य में, गद्य में, पद्य में, भजनो में कला उन्हें अमूल्य सहायता दे सकती है । कला के ही द्वारा कला के प्रभाव का सफलतापूर्वक सामना किया जा सकता है, और टाल्स्टाय के सिद्धान्त में ऐसा कुछ भी नहीं है जिसे अस्वीकार करना किसी विवेकशील व्यक्ति के लिये जरूरी हो, भले ही टाल्स्टाय के आचार-शास्त्र से तथा उन उदाहरणों से वह सहमत हो या असहमत जो उसने कलाकृतियों से दिये हैं जिन्हें वह श्रेष्ठ समझता है । इन कलाकृतियों के 'वस्तु तत्त्व' को, अर्थात् प्रेषित भावनाओं की प्रकार-श्रेष्ठता को उसने अच्छा समझा है ।

यहां मैंने 'कला क्या है' पर अपने विचार व्यक्त किए हैं, क्योंकि अब तक इस विषय पर टाल्स्टाय द्वारा लिखित सामग्री में यह निबंध सर्वाधिक महत्व का एवं पूर्ण है । अन्य निबंध तो प्रमुखतः इसलिए मूल्यवान् हैं क्योंकि या तो वे प्रतिपादित सिद्धान्त को समझने के प्राथमिक सोपान हैं अथवा उसके पूरक प्रयोग ।

'स्कूलों के छात्र और कला' में उस अनुभव की झाँकी मिलती है, जिसके कारण टाल्स्टाय यह जान सके कि कृषक बालक कला को समझ सकते हैं, और यदि उनके पथ से यात्रिक बाधाएँ दूर कर दी जायँ तो वे स्वयं कला की सृष्टि

कर सकते हैं—जैसा कि उनमें से कुछ के द्वारा लिखी गई कहानियों द्वारा प्रमाणित है; इसी से उन्हें यह भी विश्वास हो गया कि कलात्मक बोध की पहली शर्त है 'उस सरल भावना से सपन्न होना जिससे सामान्य जन और बालक भी सुपरिचित है, दूसरों की भावना से ऐक्य की चेतना जो हमें दूसरों के सुख में सुखी और दुःख में दुःखी होने को, अन्यो से अपनी आत्मा का विलीनीकरण करने को विवश कर देती है—यही कला का सार है।' इसीलिए उनका दावा है कि कृषक बालक, यहाँ तक कि जगली असभ्य भी कला के प्रभाव के प्रति सवेदनशील होते हैं, जब कि एक सुरुचिसम्पन्न सुशिक्षित व्यक्ति, जो उस सरल भावना से हीन है, कला से अप्रभावित रह सकता है।

'कला में सत्य' बालकों के लिए इस तथ्य का सरल विवेचन है कि एक कल्पित अथवा असत्य कहानी कला की दृष्टि से सत्य हो सकती है और एक वास्तविक भावना की वाहिका बन सकती है।

'कला क्या है' से दो वर्ष पूर्व लिखित 'कला', टाल्स्टाय द्वारा समस्या के स्पष्टीकरण में प्रगति के क्रमका सूचक है। इसके बाद ही उन्हें उपलब्धि हुई थी। इसमें का अधिकांश परीक्षण के मानदण्ड तक पहुँचता है, परन्तु इसमें कुछ ऐसी भी स्थापनाएँ हैं जिन्हें बाद में टाल्स्टाय ने तिरस्कृत कर दिया। अतः यह अधिक रूखा, अधिक बौद्धिक विवेचन होने कारण कम रोचक है। जिस प्रकार लेखक ने 'कला क्या है' में स्वतंत्र विचारणा प्रस्तुत की है और आकर्षक ढंग से अपनी वैयक्तिक भक्ति-विरक्ति का समावेश किया है उस प्रकार की रंजकता इस लेख में नहीं है।

'कला क्या है' में टाल्स्टाय का प्राक्कथन, रूसी शासन द्वारा उनकी रचना के अंग-भंग के विरोध में प्रबल प्रतिवाद है, परन्तु प्रकारान्तर से सयोगवश यह एक बड़े लेखक द्वारा अपनी भाषा में प्रकाशित मूलरचना की अपेक्षा अनुवाद को वरीयता देने का अनुपम उदाहरण है।

कापीराइट न होने के कारण टाल्स्टाय की रचनाओं के लिए प्रकाशकों में भारी खीचातानी रही है। परिणामतः उनमें से ४६ ने इङ्ग्लैंड या अमेरिका में उनकी एक या अधिक रचना प्रकाशित की और पाठकों तथा पुस्तक विक्रेताओं के लिए यह बड़ा कठिन हो गया कि किन सस्करणों को वे विश्वसनीय मानें। इस प्राक्कथन में दिया हुआ टाल्स्टाय सकेत 'विश्व की विशिष्ट ग्रंथमाला' में प्रकाशित होनेवाले अनुवाद को व्यापक स्वीकृति दिलाने में सहायक हुआ है।

केवल इतना और कहना बाकी है कि—‘कला क्या है’ में उल्लिखित ६ चित्र, ‘कला पर टाल्स्टाय’ के विचार में भी दिए गए हैं और इस प्राक्कथन में ‘कला क्या है’ के विषय में कहा गया अधिकांश पहले एक लेख में छप चुका है, जो संगीत प्रधान मासिक ‘दि सैकबर्ट’ में प्रकाशित हुआ था और यहाँ उसकी संपादिका कुमारी उर्सुला विल की कृपापूर्ण अनुमति से पुनः अवतरित किया गया है। टाल्स्टाय पर संगीत के प्रभाव और एतत्संबंधी उसकी विशेष रचि-अरचि के संबन्ध में हम इस विषय पर उनके ज्येष्ठ पुत्र द्वारा लिखित ‘टाल्स्टाय के पारिवारिक विचार’ में समाविष्ट लेख में पढ़ सकते हैं।

ग्रेट बैडो,
चेम्सफोर्ड ।

ऐलमर माँड

कला क्या है

छात्र और कला

[अपने यास्नाया पोल्याना स्थित स्कूल के कुछ लड़कों के साथ टाल्स्टोय की बातों का यह विवरण प्रदर्शित करता है कि एक दशवर्षीय कृषक बालक के यह पूछने पर कि 'कला क्या है' उन्होंने क्या समाधान प्रस्तुत किया था। उन्हें तब प्रतीत हुआ कि उपयोगिता, नमनीयता और नैतिक सौंदर्य के विषय में हमने वह सब कह डाला था जो कुछ भी कहा जा सकता था; परन्तु संतोषजनक रीति से 'कला क्या है' में पूर्ण समस्या का स्पष्टीकरण वे ३७ वर्ष बाद कर सके।]

कक्षाएँ साधारणतः ८ या ९ वजे समाप्त हो जाती हैं (बढ़ईगिरी कक्षा के बड़े विद्यार्थी भले ही कुछ अधिक देर रुक जाते हों), और छात्रों का समुदाय शोर करता हुआ, एक दूसरे को पुकारता हुआ दौड़ता हुआ, गांव के विभिन्न भागों की ओर चल पड़ता है। कभी-कभी वे फाटक के बाहर खड़ी हुई बर्फ की गाड़ी ले लेते हैं और उसी में पहाड़ी के नीचे-नीचे गांव तक आते हैं। वे गाड़ी कस लेते हैं, उसमें बैठ जाते हैं, और शोर करते हुए, तथा अपने रास्ते में इधर-उधर गिर जानेवाले बच्चों की काली टुकड़ी छोड़ते हुए, बर्फ के बादलों से घिर कर दृष्टि से ओझल हो जाते हैं। मुक्त वायु में, स्कूल के बाहर (भले ही उसमें पूर्ण स्वतंत्रता हो), शिक्षक और छात्रके बीच नए संबंध स्थापित होते हैं : स्वच्छन्द, सरल और अधिक विश्वसनीय—ठीक वे ही संबंध जो हमें आदर्श प्रतीत होते हैं और जिनकी प्राप्ति के लिए स्कूलों को यत्नवान रहना चाहिए।

कुछ ही समय पहले सर्वोच्च कक्षा में हमने गोगोल की 'वाई' नामक कहानी पढ़ी थी। ('वाई' पृथ्वी की प्रेतात्मा है और गोगोलकी कहानी भयंकर है)। अंतिम दृश्यों ने उन्हें बहुत प्रभावित किया और उनकी कल्पनाको जगाया। उनमें से कुछ लोग डाइन बने और अंतिम अध्यायो को दुहराते रहे..... ।

वाहर, मेघाच्छादित आकाश में शीतकाल की यह चन्द्रहीन रात ठंडी न थी। हम एक चौराहे पर रुके। तृतीय वर्ष के बड़े छात्र मेरे पास रुक गए और मुझसे प्रार्थनापूर्वक कुछ और दूर साथ चलने को कहने लगे। छोटे लड़के हमें देखते रहे और पहाड़ी के नीचे भाग गए। उन्होंने नये शिक्षक से पढ़ना प्रारंभ किया था, और मेरे तथा उनके बीच वही विश्वास न था जो मेरे और बड़े छात्रों के बीच था।

उनमें से एक का प्रस्ताव हुआ कि हम घर से १२० गज दूरी पर एक छोटे-से जंगल में चले। सबसे अधिक अनुरोध फेडका ने किया। वह १० वर्ष का था तथा कोमल, ग्रहणशील, कवित्वमय एवं साहसी प्रकृति का था। खतरा तो उसे आनंद का प्रमुख स्रोत भालूम पड़ता था। ग्रीष्म में मैं यह देखकर सदा डर जाता था कि कैसे वह दो अन्य लड़कों के साथ १२० गज चौड़े तालाब के ठीक बीच तक तैर कर चला जाता और ग्रीष्म-सूर्य की उत्तापपूर्ण छाया में गायब होकर पानी के नीचे तैरता रहता; और फिर वह कैसे पीठ के बल हो जाता और पानी के झरने बनाता हुआ अपनी ऊँची आवाज से किनारे पर के अपने मित्रों से यह कहता कि देखो मैं कितना चमत्कारी हूँ।

वह जानता था कि जंगल में भेड़िए रहते हैं, इसीलिए वहाँ जाना चाहता था। सभी सहमत हो गये और हममें से चार व्यक्ति जंगल चले गए। बारह वर्ष का एक दूसरा लड़का, जो शरीर और मन से अधिक बलवान था और जिसे मैं सेमका कहूँगा, आगे की ओर बढ़ा और अपनी गूजती आवाज में दूर के किसी व्यक्ति को पुकारता रहा। बीमार-सा, कोमल, एक गरीब परिवार का प्रतिभावान् लड़का प्रोँका मेरे बगल में चल रहा था। (वह प्रमुखतया भोजन के अभाव में ही सम्भवतः बीमार लग रहा था)। फेडका मेरे और सेमका के बीच विशिष्ट रूपसे कोमल वाणी में बात करता चल रहा था। कभी वह बताता कि किस तरह उसने ग्रीष्म में घोड़ों को बाँधा था, कभी कहता कि डरने की कोई बात नहीं है, और कभी पूछता 'यदि कोई कूद जाय तो?' और आग्रह करता कि मैं कुछ उत्तर दूँ। हम जंगलों में नहीं गए यह बहुत विपत्तिजनक होता; जहाँ हम थे, जंगलके समीप अंधेरा था और सड़क मुश्किल से दीखती थी और गाँव की रोशनी दृष्टि से छिपी हुई थी। सेमका रुका और सुनने लगा—'तुम सब रुक जाओ। यह क्या है?' उसने एकाएक कहा।

हम चुप थे और यद्यपि हमने कुछ नहीं सुना तथापि ऐसा प्रतीत होता था कि भयंकरता बढ़ती जा रही है।

‘यदि वह निकल पड़ा और हम पर झपटा तो हम क्या करेंगे?’ फेडका ने पूछा।

हम काकेशी डाकुओं के विषय में बातें करने लगे। मेरी बहुत पहल की सुनाई हुई एक कहानी उन्हें याद आ गई, और फिर मैंने उन्हें ‘वीरों’, कासकों तथा हाजी मुराद* के विषय में बताया। अपने बड़े जूतों में साहसके साथ चलता हुआ और अपनी चौड़ी पीठ निरंतर झुमाता हुआ सेमका सामने बढ़ता जा रहा था। प्रॉका मेरे बगल में चलने की कोशिश करता, परन्तु फेडका उसे मार्ग से ढकेल देता और प्रॉका—जो शायद अपनी निर्धनता के कारण सदैव दवा करता था—बरफ में घुटनों तक भीगता हुआ सर्वाधिक सुन्दर जगहों के किनारे-किनारे दौड़ता जाता था।

रूस के कृषक बालकों के विषय में जो व्यक्ति कुछ भी जानता होगा उसे मालूम है कि वे सहलाना, स्नेहपूर्ण शब्द, चुम्बन, हाथ का स्पर्श नहीं सह सकते, वे इन सब चीजों से अम्यस्त ही नहीं हैं। मैंने देखा है कि एक महिला ने एक बच्चे को प्यार करने के लिए बुलाया और कहा कि मैं तुम्हें चूमूंगी और वस्तुतः उसने उसे चूम लिया; परन्तु बच्चा लज्जित और हतप्रभ हो गया और अपने प्रति ऐसे व्यवहार का कारण न समझ सका। वर्ष से अधिक के बच्चे इन प्रीति-प्रदर्शनों से ऊपर उठ चुके हैं—वे अब बच्चे नहीं। अतः मैं बहुत आश्चर्यान्वित हुआ जब मेरे बगल चलते हुए फेडका ने कहानी के भीषणतम भाग पर सहसा बड़ी कोमलता से अपनी बांह से मेरा स्पर्श किया, फिर मेरी उँगलियाँ उसने पकड़ ली और उन्हें पकड़े रहा। ज्यों ही मैंने बोलना बंद किया, फेडका ने इच्छा प्रकट की कि मैं बोलता जाऊँ और उसने इतनी कातर और अनुनयभरी वाणी में अनुरोध किया कि उसकी इच्छा का उल्लंघन करना मेरे लिए असम्भव था।

‘अब रास्ते में मत आना’—उसने प्रॉका से सक्रोध कहा, क्योंकि वह हम लोगों के सामने दौड़ आया था। क्रूरता की सीमा तक वह विचारों में

* पहाड़ी जातियों का एक दुस्ताहसी नेता जो उस समय कुर्यात था जब टाल्स्टाय काकेशस में सजा भुगत रहे थे।

खो गया; मेरी उँगलियाँ पकड़े हुए वह इतना अगांत और प्रसन्न था कि किसी को उसके आनन्द में बाधक बनने का साहस न था।

‘और ! और ! बहुत सुन्दर !’ उसने कहा।

हम लोग जंगल के पास से गुजर चुके थे और दूसरे छोर से गाँव के समीप पहुँच रहे थे।

जब रोशनी नजर आने लगी, तब सब लड़कों ने कहा ‘हमें और चलना चाहिए।’

‘अब हमें दूसरी ओर मुड़ना चाहिए।’

हम शांतिपूर्वक बढ़ते रहे—यत्र-तत्र हम बरफ में डूब जाते थे, क्योंकि अधिक जन-संचरण के अभाव में वह कठोर नहीं हो पाया था। एक श्वेत अंधकार (आवरण) हमारी आँखों के सामने झूल रहा था; और बादल इस तरह लटक रहे थे मानों किसी ने उन्हें हम पर लाद दिया हो। उस सफेदी का कहीं अंत न था जिसके बीच केवल हमी बर्फ के किनारे-किनारे चुर-मुर कर रहे थे। पापली वृक्ष के नगे शिखरों के बीच वायु सन्-सन् कर रही थी, परन्तु जंगल के पीछे, जहाँ हम थे, शांति थी।

मैंने अपनी कहानी यह बताकर समाप्त की कि कैसे दुश्मनो से घिरा हुआ एक बहादुर अपना मृत्यु गीत गाकर अपनी तलवार पर कूद पड़ा। सबलोग शांत थे।

सेमका ने पूछा—‘जब वह चतुर्दिक घिरा था तब गीत क्यों गा रहा था?’

क्षुब्ध फेडका ने कहा—‘तुम्हें बताया नहीं गया? वह अपनी मृत्यु की तैयारी कर रहा था।’

प्रोंका ने कहा—‘मैं समझता हूँ उसने प्रार्थना कही होगी।’

सभी इस पर सहमत हो गए। एकाएक फेडका रुक गया।

उसने पूछा—‘कैसे आपकी चाची ने अपना गला काट डाला? बताइए।’

(उसे अभी पर्याप्त भयोत्तेजकता नहीं हुई थी।)

मैंने उन्हें फिर काउन्टेस टाल्स्टाय के कत्ल की दारुण कथा सुनाई, और वे मेरा चेहरा देखते हुए चुप खड़े रहे।

‘और वह बदमाश पकड़ा गया।’ सेमका ने कहा।

फेडका ने कहा—‘रात में भागने से वह डरता था जब कि वह मरी हुई पड़ी थी। मैं तो भाग जाता !’ और उसने अपने हाथ में मेरी दोनों उँगलियाँ और जोर से पकड़ ली।

हम गाँव की सीमा पर खलिहान के आगे की झाड़ी में रुक गए। सेमका ने एक सूखी डंडी बर्फ में से उठा ली और नीवू के एक पेड़ की बर्फीली शाखा पर मारने लगा। श्वेत बर्फ शाखाओं पर से हमारी टोपियों पर गिरने लगी, और प्रहार का शब्द वन की शांति में गूँजने लगा।

फेदका ने मुझसे कहा—‘ल्यू निकोलेविच, कोई गाना क्यों सीखता है ? मैं कभी-कभी सोचता हूँ कि वस्तुतः लोग गाना क्यों सीखते हैं !’ (मैंने सोचा कि शायद फिर वह काउन्टेस ताल्स्ताय के विषय में बोलेगा।)*

यह तो ईश्वर ही जाने कि कैसे कल्ल की भीषणता से कूद कर वह प्रश्न पर आ गया; तथापि उसकी वाणी के प्रकार से, जिस गंभीरता से वह उत्तर माँग रहा था उससे, और अन्य दो की उत्सुक शांति से यही महसूस होता था कि प्रश्न से और पूर्ववर्ती वार्ता से कोई जीवन्त और वैध सम्बन्ध था। चाहे मेरे इस सुझाव की स्वीकृति में यह संबंध सन्निहित रहा हो कि लोग अग्निसाक्ष अघराव करते हैं, चाहे कातिल से मानसिक तादात्म्य स्थापित करके और अपने प्रिय पेशे का स्मरण करके—(उसकी आवाज आश्चर्यजनक थी और उन्मत्त संगीत की प्रतिभा प्राप्त थी) वह अपनी परीक्षा कर रहा हो, और चाहे यह संबंध इस तथ्य में सन्निहित रहा हो कि वह समझता हो कि गंभीर वार्ता का समय अब आया है—और सभी उत्तरापेक्षी समस्याएँ उसके दिमाग में उठ पड़ी हो—कुछ भी हो उसके प्रश्न से हमसे कोई भी चौंका नहीं।

यह न जानते हुए भी कि उसे कैसे बताऊँ कि कला का क्या प्रयोजन है, मैंने कहा—‘चित्र खींचने का क्या प्रयोजन है ? क्यों अच्छा लिखना चाहिए ?’

उसने विचारपूर्वक दुहराया—‘चित्र खींचने का क्या प्रयोजन है ?’ वह वस्तुतः पूछ रहा था, कला का क्या प्रयोजन है ? और मैं न तो समर्थ था न इतना साहससम्पन्न कि इसका स्पष्टीकरण कर सकता। सेमका ने कहा—‘चित्र खींचने का क्या उद्देश्य है ? आप कोई चित्र क्यों बनाते हैं और पुनः उस चित्र से नया चित्र बना सकते हैं ?’

फेदका ने कहा—‘नहीं, इसे नकशा बनाना कहते हैं, पर शक्लें क्यों बनाई जाती हैं ?’

* ताल्स्ताय के निबन्ध ‘लोग अपने को मूर्ख बनाते हैं ?’ में इस कल्ल के कुछ विवरण दिए गए हैं।

ठीक बीचोबीच एक पालना लटक रहा था । प्रोंका का भाई, जो द्वितीय कक्षा का गणितज्ञ था, मेज पर खड़ा, नमक लगा कर आलू खा रहा था । झोपड़ी काली, छोटी तथा गंदी थी ।

प्रोंका की मां चिल्लाई—‘तुम कितने शैतान हो ! कहां थे अब तक ?’

प्रोंका ने एक दब्रू, बीमार-सी मुस्कान के साथ खिड़की में झांका । उसकी माँ समझ गई कि वह अकेला नहीं आया था और तत्काल उसकी मुख मुद्रा ने ऐसा वनावटी भाव धारण कर लिया जो अशोभन लगता था ।

केवल फेदका बच रहा ।

उस संध्या में प्राप्त कोमल आवाज में उसने कहा—‘यात्रा करनेवाले दर्जी हमारे घर आए हैं, इसीलिये वहाँ प्रकाश है । ल्यू निकोलेविच, प्रणाम !’ और बंद दरवाजे पर लगे छल्ले को वजाने लगा । ‘मुझे अन्दर आने दो !’—उसकी ऊँची आवाज गाँव की शीतकालीन शान्ति में गूँज उठी । बहुत देर बाद दरवाजा खुला । मैंने खिड़की पर देखा । झोपड़ी बड़ी थी । पिता एक दर्जी के साथ ताश खेल रहा था और कुछ ताँबे के सिक्के मेज पर पड़े थे । पत्नी, फेदका की विमाता, पैसों की ओर उत्सुकता से देखती हुई मशाल-स्तंभ के समीप बैठी थी । जवान दर्जी जो कि चालाक पियक्कड़ था, अपने पत्ते मेज पर रखकर उन्हें झुकाता और विजयोल्लासपूर्वक विरोधी की ओर देख रहा था । फेदका के बाप की कमीज का कालर खुला था, उसकी वरौनियों में श्रम और चिंता के कारण बल पड़ता था, और वह एक के बदले दूसरा कार्ड ले-दे रहा था और हैरानी में उनके ऊपर वह अपना सींग-सा हाथ हिलाता था ।

‘मुझे अंदर आने दो !’

औरत उठी और दरवाजे तक गई ।

एक बार फिर फेदका ने दुहराया—‘प्रणाम ! हम हमेशा ऐसी हवाखोरी के लिए निकला करेंगे ।’



उस वक्त हम लोगों ने जो कुछ कहा था उसकी पुनरावृत्ति करना कुछ विचित्र लगता है, परन्तु मुझे प्रतीत होता है कि हम लोगों ने उपयोगिता, नमनीयता और नैतिक सुन्दरता के विषय में वह सब कहा जो कहा जा सकता है ।

हम लोग गाँव की ओर बढ़ते रहे । फेदका अब भी मेरे हाथ पकड़े हुए था, मुझे ऐसा लगा जैसे आभारी होकर उसने मेरा हाथ पकड़ रक्खा था । उस रात हम लोग एक दूसरे के इतने समीप थे जितना इसके पहले बहुत दिनों तक कभी समीप न हुए थे । प्रोका गाँव की चौड़ी गली पर हम लोगों के बगल में चल रहा था ।

उसने कहा—‘देखो, मंसानोव के घर अब भी एक रोशनी है । आज सुबह जब मैं स्कूल जा रहा था गैबरूका शराब पीकर सराय से आ रहा था । उसका घोड़ा झाग फेंक रहा था और वह उसे पीट रहा था । मैं ऐसी बातों पर हमेशा दुखी हो जाता हूँ । सचमुच, उसे क्यों मार खानी चाहिए ?’

सेमका ने कहा—‘एक दिन तुला से आते हुए पिताजी ने अपने घोड़े की रास कसी और वह उन्हें एक बर्फीली आड़ में ले गया । वहाँ खूब पीकर वे सोए पड़े रहे ।’

प्रोका ने दुहराया—‘गैबरूका अपने घोड़े की आँख पर मारता रहा, मुझे बहुत दुःख हुआ । वह क्यों मारता है ? वह उतर पड़ा और उसपर कोड़े बरसाने लगा ।’

सहसा सेमका रुक गया ।

उसने अपनी भद्दी गंदी झोपड़ी के भीतर देखकर कहा—‘परिवार के सब लोग सो गए हैं । कुछ देर और आप लोग नहीं धूमेंगे ?’

‘नहीं ।’

‘न्यू निकोलेविच, विदा !’ उसने सहसा चिल्लाकर कहा और हम लोगों से अपने को अलग करते हुए वह अपने घर की ओर दौड़ा, सिटकनी हटाई और विलुप्त हो गया ।

फेदका ने कहा—‘तो आप हममें से क्रमशः हर एक को घर तक पहुँचाएँगे ?’

हम चलते रहे । प्रोका की झोपड़ी में एक दीप जल रहा था और हमने खिड़की पर देखा । काली आँखों और बरौनियो वाली उसकी माँ, जो लंबी और सुन्दर परन्तु श्रमजर्जर थी, मेज पर बैठकर आलू छील रही थी । झोपड़ी के

कला में सत्य

बच्चों के लिए लिखित विविध निबंधों का संग्रह
'पुस्तिका' का नाम की प्रस्तावना

[दुर्बलों की संगीत, दुर्बलों के कारण, पुनः संगीत श्रद्धा वात
कैसे बोल सकते हैं? क्या कविता से ही सत्य बोलता है।
अपने मनुष्य अपने सामाजिक कोष से मालमय बस्तुओं को प्रस्तुत करता है;
और नोब मनुष्य अपने कल्पकाल से हानिकार बस्तुओं को निकालता है।
और मैं तुम्हें बता दूँ कि उस प्रत्येक व्यय शब्द का लेखानिर्णय के दिन
हमें देना पड़ेगा जिसे हम बोलते हैं। तुम्हारे शब्दों के ही आधार पर तुम्हारे
साथ स्याद होगा और तुम्हारे ही शब्दों के आधार पर तुम्हें बोल मिलेगा।]
(संख्या, १२, मध्य-३२-३७)]

इस प्रत्येक में ऐसी कथाओं के अलावा जिनमें कि सत्य बतलाए जाते हैं
ऐसी भी कथाएँ, कहानीएँ, किबदतियाँ, लीलाएँ, परंपराएँ, और अस्वरा-ब्रह्म
हैं जो मनुष्य के नाम के लिए रचे और लिखे गए हैं।
हमें ऐसे ही सत्य और विषय बच्चों को बताना है जिनसे ईसा के उपदेशों
की संगति बैठ सके।

बहुत से लोग खास कर बच्चे, कोई कहानी, परी की कथा, किबदती या
लताफा पढ़ते बचपन से पढ़ते पढ़ते पूछते हैं: 'क्या यह सत्य है?' और यदि
उन्हें यह मान हुआ कि जो कुछ उनसे कहा गया वह सत्य नहीं हो सकता
तो वे शायद कहें हैं—'अरे! यह केवल कल्पना है, सत्य नहीं।'
जो इस तरह निर्णय करते हैं, गलत निर्णय करते हैं।

सत्य उसके द्वारा नहीं शोच्य है जो केवल उतना ही जानता है जो कि
कुछ समय से है, इस समय है, और बस्तुतः घटित होता है वरिष्ठ उसके द्वारा
जो उसे स्वीकार करता है जो ईश्वर-रक्षा के अनुसार होना चाहिए।
वह व्यक्ति सत्य नहीं लिखता जो केवल ईसा की वर्णन करता है कि
क्या बोल चुका है अथवा अर्थ-अर्थक व्यक्ति ने क्या-क्या किया, बरत सत्य

लेखक वह है जो यह प्रदर्शित करता है कि कौन कार्य जनता करती है जो न्याय्य है—जो ईश्वरेच्छा के अनुसार है; और वह कौन गलती है जो जनता करती है—यानी वही ईश्वरेच्छा के विपरीत है।

सत्य एक मार्ग है। ईसा ने कहा था—‘मैं मार्ग हूँ, सत्य हूँ, जीवन हूँ।’

अतः जो व्यक्ति अपने पाँव की ओर देखता है उसे सत्य का ज्ञान न होगा, बल्कि उसे होगा जो मूर्ख के प्रकाश द्वारा तै करता है कि किस मार्ग से जाना चाहिए।

शाब्दिक वर्णन अच्छे और आवश्यक होते हैं—तब नहीं जब वे घटित का वर्णन करते हैं, बल्कि तब जब वे प्रदर्शित करते हैं कि क्या होना चाहिए था; तब नहीं जब वे लोगों द्वारा किए गए कार्यों का वर्णन करते हैं, बल्कि तब जब वे शिव-अशिव की कसौटी निर्धारित करते हैं—जब वे जीवन की ओर हमें ले जानेवाला ईश्वरेच्छा का संकीर्ण पथ दिखाते हैं।

और उस पथ का प्रदर्शन करना जिसे इष्ट हो, उसे उतने का ही वर्णन नहीं करना चाहिए जो संसार में घटता है। संसार नीचता और अपराध से भरा है। संसार का यदि यथातथ्य वर्णन करना हो, तो हमें बुराइयों का अधिक वर्णन करना पड़ेगा और इस तरह सत्य दूर रह जाएगा। किसी की वर्णना में सत्य हो इसके निमित्त यह आवश्यक नहीं कि जो स्थित है उसीके विषय में वह लिखे, बल्कि यह आवश्यक है कि वह उसके विषय में लिखे जो वांछनीय है। जो अस्तित्व में है उसका वर्णन लाभकर नहीं, अपितु ईश्वर के राज्य का जो हमारे समीप आ तो रहा है पर अभी तक आ नहीं सका है। इसीलिए असंख्य पुस्तकों में हमें बताया गया है कि वस्तुतः क्या घटनाएँ घटी या घट सकती थी, तथापि वे सब असत्य हैं यदि उनके लेखकों को स्वयं पता न हो कि शिव और अशिव क्या है, यदि उन्हें ईश्वर के राज्य का मार्ग न तो ज्ञात हो न वे उस मार्ग को दिखाने में सक्षम हों। बहुत-सी ऐसी परी की कहानियाँ, किंवदंतियाँ, उदाहरण, रूपक-कहानियाँ हैं, जिनमें वे चमत्कार-पूर्ण वस्तुएँ वर्णित हैं जो कभी घटित नहीं हुईं, न घट सकती थीं; और ये किंवदंतियाँ, परी-कथाएँ और लतीफे सत्य हैं क्योंकि वे उसका दर्शन कराते हैं जिसमें ईश्वरेच्छा स्थित है और रहेगी : अर्थात् वे ईश्वरीय राज्य का सत्य प्रदर्शित करते हैं।

कहे था : 'इसका ध्यान रखो कि पुनः किस प्रकार सुनते हो।'

बोलते थे और उनकी कहानियाँ अमर समय से पूर्ण हैं। उन्होंने केवल देना इंसानीय समय के समय का अभाव है। इसी स्वयं उपदेश पूर्ण कहानियों में वर्णित वस्तु, चाहे किताबी ही सप्रमाण क्यों न हो, असत्य होने की शक्ति के अभाव में ही अमर है और यदि इंसान यदि इंसान का अभाव है तो प्रत्येक पढ़ना सकती है, सभी किंवदंतियाँ, कथाएँ, अन्धरा-बुल समय होने, यदि उनमें मार्गही मार्ग में बोल सकते हैं, कौन-सी उलन-कालीन लोगों को यहाँ-वहाँ देससे कोई मतलब नहीं कि कौन-कौन से समकार वर्णित है, कौन पेश और इंसानों का पूर्ण करने के लिए मनुष्य को कौन से कार्य करने चाहिए।

शारीरिक इंसान यह प्रदर्शित है कि क्या होने चाहिए—यहाँ भला है और क्या बुरा, बात न तो कभी हुई और न ही सकती थी; परन्तु यह सब समय है, यह समय है ऐसी कहानी पूर्णतया असंभव है शारीरिक जो कुछ वर्णित है उसमें की एक भी और घनी के लिए वह दान अभिशाप।

बहुतेरे को छा डाले। आसन्न विषय के लिए यह दान वरदान सिद्ध हुआ हो दिया और बेचारी विषय के यहाँ एक अड़िया भेज दिया ताकि वह उसके अतिम स्वभाव किया और तब उन्होंने एक पीपा सीना घनी व्यक्ति के यहाँ भेज स्वभाव नहीं किया, और वे एक निरर्थक विषय के यहाँ गए तो उसने उनका पूर्यो पर चले और एक घनी व्यक्ति के पास गए और उस घनी ने उनका एक किंवदन्ती यह हो सकती है कि किस प्रकार ईसा और उनके शिष्य हो घनी और प्रशंसित क्यों न हो।

नहीं रहे सकता चाहे उसकी पत्नी कितनी ही सुन्दर क्यों न हो और वह कितना शारीरिक जो व्यक्ति अपने और अपने मनोरमों के लिए जीता है वह हीरोज प्रथम और भले ही उसमें कुछ असमर्थ न हो, फिर भी असत्य और मिथ्या है; होता है। ऐसी किताब, भले ही उसमें वर्णित हरे बात वास्तव में घटित हुई हो, करता है और भले में अपने प्रमाण से सबल होकर प्रशंसित, घनी तथा आनन्दित है प्रत्येक करता है, दूसरी से संघर्ष करता है, अपनी दीर्घता से पलायन लिए जीता है, कष्ट सहता है, दूसरी को सताता है, खतरा और अभाव सहता है जो यह निरूपित करते हैं कि किस प्रकार कोई व्यक्ति अपने मनोबोधों के कोई प्रत्येक ऐसी ही सकती है और वस्तुतः बहुत ऐसे गल्प और उपन्यास

कला

['कला क्या है' नामक निबंध लिखने के पूर्व, ताल्लस्ताय ने कला पर अपने विचार व्यक्त करने का अंतिम प्रयत्न 'कला' नामक निबंध में किया। इस निबंध से उन्हें सन्तोष न हुआ परन्तु कई प्रकार से यह उस वक्तव्य के समीप था जो उन्हें अंतिम रूप से देना था। जब उन्होंने इसे लिखा उस समय वे जिन कामों को नहीं सम्पन्न कर सके थे, वे थे : (१) कला की स्पष्ट, जीवन्त परिभाषा, जो उनकी परवर्ती पुस्तक में दी गई, (२) कलाकृति के उस रूप की, जो उसे भविष्य बनाता है, तथा भावना के उस वस्तु-तत्त्व की जो व्यापक जीवन से सम्बन्धित होने के कारण मानव-जाति के लिए हानिकर अथवा लाभकर सिद्ध होता है—एकान्त समीक्षा की महत्ता एवं आवश्यकता का स्पष्ट बोध।

'कला' निबंध में भान होता है कि ताल्लस्ताय अभी उस मार्ग को सावधानी से टटोल रहे हैं जिसको पूर्णतया उन्होंने खोज नहीं लिया है; यह तो काफी अरसे बाद की बात है कि 'कला क्या है' में उन्होंने अपने विश्वासों को बल और उत्साह के साथ पेश करते हुए उन्मुक्त गति का परिचय दिया।]

कला क्या है और क्या नहीं है; तथा कला कव महत्वपूर्ण होती है और कव तुच्छ ?

: १ :

हमारे जीवन में बहुत से नगण्य, यहाँ तक कि हानिकर कार्यकलाप हैं जो अनर्ह होने पर भी सम्मान प्राप्त करते हैं, या उन्हें केवल इसलिए सहन किया जाता है क्योंकि वे महत्वपूर्ण समझे जाते हैं। फूल, धोड़े, प्राकृतिक दृश्य, बहुत से तथाकथित शिक्षित परिवारों में सीखा जानेवाला भद्दा संगीत, पत्र-पत्रिकाओं में निकलनेवाली सैकड़ों दुर्बल गप्पे और बुरे गीत, प्रत्यक्षतः ही कलात्मक कार्य नहीं हैं, और अभद्र, कामोत्तेजक, विलासपोषक चित्रों का अंकन या उस तरह की कविताओं और कहानियों की रचना, सम्मानार्ह क्रिया नहीं है, भले ही उनमें कुछ कलात्मक गुण हों।

197

महत्त्वपूर्ण विषय है।

तत्परचात यह भी प्रमाणित करना चाहिए कि कला मानव जाति के लिए
 अत्यन्त कड़ी कला के क्षेत्र में जाती चीज की सृष्टि न हो जाय—और
 ही आवश्यक है कि सर्वप्रथम स्पष्ट कर दिया जाय कि वास्तविक कला क्या है—
 संभव है, और यदि यह सब कला के नाम पर किया जाता है, तब यह निरवयव
 और तत्परचात गणितज्ञान के प्रथम महीना में उनकी उल्लेख-कॉड वाले रखना
 को मजबूर करना संभव है, यदि लडकियों को नृत्यशालाओं में रखना संभव है
 करना संभव है और १०-१५ वर्ष तक प्रतिदिन ७-८ घंटे यह काम बनाए रखने
 समर्पित हो चके हैं। यदि ७-८ सालके बच्चे को बाजा बजाने के लिए विवश
 बच्चों को केवल उस कला के नाम पर लोड-मरोडि जाता है, जिस पर वे
 पाठों को रटने के रूप में देखे हैं—गायक और संगीतवाले पेशों में लगे हुए
 को बातों की दरकिनार कर्णिक वे भी कला के प्रति अपनी श्रद्धालु कट्टधर
 बच्चों को अभिमत श्रम के लिए विवश किया जाता है। विविध वर्ग के बच्चों
 नृत्य और संगीत की तथाकथित कलाओं को अभ्यास करने के लिए हजेरों
 वाले एकतरफा श्रम से मानवी को जिन्दगी वास्तव में पतित हो जाती है।
 श्रम-शून्य होने के अलावा उन कलाओं में दीक्षा पानेवालों को तैयारी में लगाने
 दृष्ट्यावली तथा अन्य उपकरणों से युक्त थियेटर—के निर्माण में विपुल मानवी
 आवश्यक उपकरणों—स्टैंडिंग, रंग, कैनवस, संगीत, संगीत के वाजे और
 और धुआँ की पात्र है इस अन्तर्दृष्टि से सम्मान दे बैठते हैं। कला के उद्देश्य के लिए
 अपराध उत्पन्न होते हैं। उन बस्तुओं को, जो कि सम्मान नहीं करने निन्दा
 जो बस्तुएं कला नहीं हैं उन्हें कला कहने से जीवन में अनेक दोष और

अत्यधिक महत्त्व का है।

अलग करने के लिए कही और कैसे रेखा खींची जाय यह प्रश्न जीवन में
 कला को कला-रहित से और शिव एवं उदात्त को अशिव एवं पुच्छ से

क्या भला और महत्त्वपूर्ण है और क्या पुच्छ और अशिव।

नहीं, और दूसरे, जो वास्तव में कला है, उसमें यह ध्यान-धीन की जाय कि
 उसे उस बस्तु से पृथक् कर लिया जो बस्तु यह नाम पाने की अधिकारिणी ही
 कलात्मक समझी जाती है, मैं इसे लाभप्रद समझता हूँ कि जो बस्तुतः कला है
 और इसीलिए उन सभी कठिणों को ध्यान में रखकर, जो हमारे बीच

अतः मानवता के लिए महत्त्वपूर्ण, आवश्यक और मूल्यवान वस्तु 'कला' को व्यर्थ के पेशों, व्यावसायिक उत्पादनो और अनैतिकता से अलग करनेवाली विभाजक रेखा कहाँ है ?

: २ :

एक सिद्धान्त—जिसे इसके विरोधी प्रवृत्तिमूलक कहते हैं—यह है कि वस्तु-तत्व की श्रेष्ठता में वास्तविक कला का सार निहित है : अर्थात् सच्ची कला के लिए आवश्यक है कि उसका वस्तु तत्व श्रेष्ठ, मानव के लिए आवश्यक, शुभ, नैतिक और शिक्षाप्रद हो।

इस सिद्धान्त के अनुसार कलाकार—अर्थात् वह व्यक्ति जिसके पास कोई कौशल है—युगीन समाज को रुचनेवाले सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण विषय को लेकर और उसे कलात्मक प्रतीत होनेवाले आवरण से आच्छादित करके, एक सच्ची कलाकृति की सृष्टि करता है। इस सिद्धान्त के अनुसार कलात्मक प्रतीत होनेवाले आवरणों से युक्त धार्मिक, नैतिक, सामाजिक, और राजनीतिक सत्य कलात्मक कृतियाँ हैं।

दूसरे सिद्धान्त, 'कला के लिये कला' अर्थात् सौंदर्यवाद की स्थापना यह है कि सच्ची कला का सार उसके आवरण (रूप) के सौंदर्य में निहित है; अर्थात् यदि कला सत्य है तो उसके लिए आवश्यक है कि वह जिसका चित्रण करे वह सुन्दर हो।

इस सिद्धान्त के अनुसार कला-सृष्टि के लिए आवश्यक है कि कलाकार के पास निर्माण-कौशल हो; और वह ऐसे पदार्थ का चित्रण करे जो अधिकतम मात्रा में आनंदप्रद प्रभाव उत्पन्न करे, अतः तात्पर्य यह है कि एक सुन्दर प्राकृतिक दृश्य खंड, सुमन-निचय, फल, एक नग्न शरीर, और नृत्यादि कला-कृतियाँ हैं।

तीसरा सिद्धान्त—यथार्थवाद—कहता है कि कला का सार सत्य के यथा-तथ्य, वास्तविक निरूपण में है : अर्थात् यदि कला सच्ची है तो उसे जीवन को उसी रूप में चित्रित करना चाहिए जैसा वह है।

इस सिद्धान्त के अनुसार यह निष्कर्ष निकलता है कि वस्तु की श्रेष्ठता अथवा रूप के सौंदर्य से परे कलाकार द्वारा देखी-सुनी कोई भी वस्तु—वह प्रत्येक वस्तु जिसका उपयोग वह चित्रांकन में कर सके—कलाकृति हो सकती है।

तब अपेक्षित, श्रेष्ठ, सम्मानार्ह कला को उन अनावश्यक, तुच्छ और भर्त्सना योग्य रचनाओं से अलग करने की सीमा-रेखा कहाँ है जो पूर्णतया पतित करनेवाले प्रभावों से युक्त हैं ? किस कार्य या वस्तु में वास्तविक कलात्मक क्रिया निहित है ?

इस प्रश्न का स्पष्ट उत्तर देने के लिए पहले हमें कलात्मक और दूसरी प्रकार की क्रियाओं को पृथक करना चाहिए, क्योंकि इनमें प्रायः भ्रम उत्पन्न होता है। यह क्रिया है पूर्ववर्ती पीढ़ियों से प्राप्त प्रभावों तथा अनुभवों को हस्तांतरित करने की। इस क्रिया को उन नए अनुभवों की प्राप्ति से अलग करना है, जिन्हे एक पीढ़ी दूसरी पीढ़ी को विरासत में देती जायगी।

कला और विज्ञान के क्षेत्र में पूर्वजों का ज्ञान ग्रहण करने का कार्य अध्यापन और अध्ययन कहलाता है। परन्तु किसी नई वस्तु की रचना ही निर्माण है—यही वास्तविक कलात्मक क्रिया है।

विद्या-दान का कार्य स्वतंत्र महत्व नहीं रखता बल्कि पूर्णतया उस महत्व पर निर्भर है जो जन समुदाय रची हुई चीजों को देता है—जिस वस्तु को वह उत्तराधिकार के रूप में देने योग्य समझता है। अतएव किसी कृति की परिभाषा यह भी स्पष्ट कर देगी कि वे कौन-सी चीजें हैं जो विरासत में दी जानी चाहिएँ। अथच, अध्यापक का कार्य प्रायः कलात्मक नहीं समझा जाता; कलात्मक क्रिया का महत्व उचित ही रचना को अर्थात् कलात्मक सृजन को दिया जाता है।*

* कला की सर्वाधिक प्रचलित और सामान्य परिभाषा यही है कि कला वह विशिष्ट क्रिया है जिसका लक्ष्य भौतिक उपादेयता नहीं बरन् जनता को आनंद देना है; वह आनंद जो 'आत्मा का उदयान और उन्नयन करे।'

बहुसह्यक जनसमुदाय की कला विषयक धारणा से यह परिभाषा मेल खाती है; परन्तु यह गलत और अस्पष्ट है और मनमाने अर्थों की सभावना रखती है।

पहले तो यह स्पष्ट नहीं है, क्योंकि यह एक ही धारणा में दो बातों का ग्रथन कर देती है—एक तो यह कि कला-कृति उत्पन्न करनेवालों

तब कलात्मक (और विज्ञानात्मक) रचना क्या है ?

कलात्मक (और विज्ञानात्मक भी) रचना वह मानसिक कार्य शृंखला है, जो स्पष्टतया अननुभव भावों (या विचारों) को स्पष्टता की ऐसी भाषा तक ला देती है कि वे भाव (या विचार) अन्य लोगों तक पहुँच जाते हैं।

रचना की प्रक्रिया—जिससे सबको प्रयोजन है और इसीलिए जिसे आंतर अनुभूति द्वारा हम सब जानते हैं—इस प्रकार घटित होती है : कोई व्यक्ति किसी अशुद्ध-अस्पष्ट पूर्व नई बात को अनुमान करता है या उसका अस्पष्ट रूपण बोध करता है। यह नई बात उसे प्रभावित करती है और सामान्य बातलाप में वह बात बरतने का वर्णन अन्धा की सुनाता है और उसे यह बातलाप में वह बात बरतने का वर्णन अन्धा की सुनाता है और उसे यह देखकर आश्चर्य होता है कि जो कुछ उसे दिखाई पड़ा वह श्रोताओं के लिए विरक्त अर्थव्यवस्था है। जिसके विषय में वह उन लोगों को बताता है, उसे न तो वे लोग देख तथा न अनुभव ही कर पाते हैं। यह विध्वज्जन, असह्यमति, दुस्तरों से अनुभव पहले उसे अज्ञात करता है, और अपने ज्ञान की परत करके वह व्यक्ति

मानवी प्रक्रिया कला है, और दूसरे शब्दों की भावनाएँ। फिर, इसमें समान अर्थ लागू जाने की संभावना है, क्योंकि यह इसका निर्णय नहीं करता कि किस वस्तु में वह आनंद है जो 'आत्मा का उत्थान और उत्थान करना है।' इसलिए कोई भी व्यक्ति यह भी या कर सकता है कि वह अनुभव करना से आनंद पाता है जब कि उसी रचना से अन्य व्यक्ति को रचनी आनंद नहीं मिलता।

और इसीलिए कला की परिभाषा करने के लिए यह आवश्यक है कि उस प्रक्रिया की विशेषता को परिभाषा कर दी जाय—रचयिता की आत्मा उस प्रक्रिया की विशेषता की परिभाषा करती है। मनुष्य के उद्भव की, और शब्दों की आत्मा पर इसके विविध प्रभाव की। कारलापरी या व्यापार या विज्ञान (व्यापक कला से विज्ञान उद्भव सम्बन्धित है) की प्रक्रिया से यह प्रक्रिया पृथक् है, क्योंकि इसका आन्वित्व मौलिक आवश्यकता के अनुरोध से नहीं होता, अपितु यह प्रक्रिया रचयिता और शब्दों की एक विशेष प्रकार का 'कलात्मक संशोध' देती है। जिसे यह लक्षण समझना ही उसे यह समझना चाहिए कि इस प्रक्रिया की और उत्थान होने के लिए कौन-सी चीज वाध्य करती है—अर्थात् कलात्मक निर्माण कैसे होता है।

अनेकशः यत्न करता है कि जो कुछ उसने देखा-सुना-समझा है वह सब दूसरो तक प्रेषित कर दे; परन्तु ये अन्य लोग अब भी उसके द्वारा प्रेषित बात को नहीं समझते या उस प्रकार नहीं समझते या अनुभव करते जिस प्रकार उसने समझा है। और वह व्यक्ति इस शंका से विक्षुब्ध होने लगता है कि क्या वह किसी ऐसी चीज का अनुभव तो नहीं कर रहा जिसका वस्तुतः अस्तित्व ही नहीं है, या अन्य लोग उस वस्तु को देख और समझ ही नहीं पा रहे हैं जिसका अस्तित्व है। और इस शंका के समाधानार्थ वह अपनी सारी शक्ति के साथ अपने अन्वेषण को इतना स्पष्ट बना देता है कि उसके अथवा अन्यो के अस्तित्व में उस वस्तु के अस्तित्व में शंका का अणु भी नहीं रह जाता जिसे उसने देखा है, और ज्यों ही यह स्पष्टीकरण पूर्ण हो जाता है और वह व्यक्ति अपनी देखी-समझी अनुभूत वस्तु के अस्तित्व पर शंका करना छोड़ देता है, त्यों ही अन्य लोग उसी की तरह देखने-समझने तथा अनुभव करने लगते हैं। जो कुछ अस्पष्ट और धूमिल था उसे अपने तथा अन्यो के लिए स्पष्ट और निश्चित बनाने का यह प्रयास वह स्रोत है जिससे मनुष्य की सामान्य आध्यात्मिक सक्रियता के उत्पादन प्रवाहित होते हैं, या वे वस्तुएं निकलती हैं जिन्हें हम कलाकृतियाँ कहते हैं—जो मनुष्य के क्षितिज को विस्तीर्ण करती हैं और अदृष्टपूर्व वस्तुओं को देखने को विवश करती हैं।*

कलाकार का कर्तृत्व इसी में है; इस कर्तृत्व से ग्रहीता की भावना संबंधित है। इस भावना का उद्गम अनुकरणशीलता में है, वल्कि प्रभावित होने की क्षमता में और एक वशीकरण में है अर्थात् इस तथ्य में है कि कलाकार की आत्मशक्ति उसके समक्ष संदिग्ध वस्तु का प्रकाशन करके, एक कलात्मक रचना के माध्यम द्वारा ग्रहीताओं तक पहुँच जाती है। कोई कलाकृति तब सम्पूर्ण कही जाती है जब वह इतनी स्पष्ट कर दी जाय कि अन्यो तक अपने को प्रेषित कर सके और उन में वही भावना उत्पन्न कर दे जो रचना करते समय कलाकार को अनुभूत हुई थी।

* मनुष्य की मानसिक क्रिया के परिणामों को अध्ययन के सुभीते के लिए धार्मिक, वैज्ञानिक, दार्शनिक, कलात्मक, उपदेशात्मक विभागों में बाँटा जाता है। परन्तु इन विभागों का अस्तित्व वास्तव में होता ही नहीं; ठीक उसी तरह जिस तरह त्वेर, निझनीगोरद, सिम्बर्स्क खण्ड वोल्गा नदी के भाग नहीं हैं, वल्कि वे भाग हैं जिन्हें हमने अपने सुभीते के लिए बना लिया है।

वाह्य प्रतीक्षणों के कारण ।

(३) कलाकार निर्माण की और आन्तरिक अनुरोधवश प्रसिद्ध हो न कि

समझ सके ।

(२) यह वस्तु-तत्त्व इतनी स्पष्टता से अभिव्यक्त हो कि लोग इसे

महसूसपूर्ण हो ।

(१) यह नवीन विचार, कला का वस्तु-तत्त्व, मानव जाति के लिए

कलाकृति हो इसके लिए आवश्यक है कि :

तथापि किसी नई वस्तु का उद्घाटन सर्वत्र कलाकृति नहीं हो सकता । यह अवश्य, यद्यपि कलाकृति में सर्वत्र नवीनता का समावेश होना चाहिए, बर्तित करे ।

मनुष्य की दृष्टिपरिधि की विस्तारिता कर, मानवता की आध्यात्मिक पूर्वा में विकसित कला को हम देखते हैं । कला का महत्त्व और गुण इसमें है कि यह दृष्टि-विज्ञानक वास्तवता को हम वह महत्त्व नहीं दे सकते जो मानव जाति के लिए विकसित वस्तु प्रदान करे, क्योंकि यह प्रत्यक्ष है कि किसी नवीन विज्ञान की या उसकी आविष्कारशीलता नहीं रहे, एतदर्थ आवश्यक है कि यह मानव जाति के लिए बर्तित कलाकृति है । परन्तु लोग जो महत्त्व इस प्रतीक्षा को देते हैं वास्तव में यह करती है, जो कलाकार की भावना और विचारणा के मध्यन से उद्भूत है, इस विभावना के अन्वयान्, मानव जाति की जो कुछ भी नवीनता प्रदान

: ४ :

में ही समझ में नहीं विशिष्टता कला को अन्य प्रतीक्षाओं से पृथक् करती है । करनेवाले प्राप्त करती है ।

कलाकार ने अनुभव किया—यही वह आनन्द है जिसे कलाकृति का रसास्वाद (सा), कुछ ही क्षणों में उसका अनुभव करना जिसे स्वर्ण निर्माण करते समय गृहित, इस भावना पर समर्पण, इसका अनुकरण और इसका प्रभाव (जैसा कि—) उसे आनन्द प्रदान करता है । भावना के इसी अनुरोध की अनुभूति और इसकी जिस कलाकार ने अपना लक्ष्य पा लिया है उसकी सघन भावना का परिशिष्ट जाता है । और ऐसी ही रचना कलाकृति है ।

जो कुछ पहले अर्द्ध, अननुभूत, अव्यक्त या वह भावना की सघनता द्वारा स्पष्टता की उस भावा तक ला दिया जाता है जब कि वह सब के लिए स्वीकार्य हो

इसीलिए जिसमें कोई नवीन बात उद्घाटित नहीं की गई है वह कलाकृति नहीं है; जिसका वस्तु-तत्त्व नगण्य और मनुष्य के लिए लाभहीन हो वह कलाकृति नहीं है, चाहे वह कितनी ही बुद्धिमत्ता से व्यक्त की गई हो और चाहे रचयिता ने इसका निर्माण आंतर प्रेरणा के अनुरोध से ही किया हो। न ही वह वस्तु कलाकृति है जो इस तरह अभिव्यक्त है कि दुर्वोध है, भले इससे रचयिता का संबंध निष्ठात्मक हो; न तो वह वस्तु कलाकृति है जिसका निर्माण कलाकार ने आभ्यंतर प्रेरणा से नहीं बल्कि किसी बाह्य प्रयोजन पूर्ति के लिए किया है, चाहे उसका वस्तु-तत्त्व श्रेष्ठ और उसकी अभिव्यक्ति बोधगम्य हो।

कलाकृति वह है जो किसी नवीन वस्तु का अनावरण करती है और साथ ही कुछ दूर तक इन तीन शर्तों का पालन करती है : वस्तुतत्त्व, रूप, और निष्ठा।

यहाँ यह समस्या खड़ी होती है कि वस्तुतत्त्व, सौन्दर्य, सत्यनिष्ठा की उस लघुतम मात्रा की परिभाषा कैसे की जाय—कलाकृति कहलाने के लिए किसी रचना में जिसका होना आवश्यक है।

कलाकृति होने के लिए सर्वप्रथम इसकी वस्तुतत्त्व ऐसी होनी चाहिए जो अब तक अज्ञात थी, परन्तु मनुष्य को जिसकी आवश्यकता है; द्वितीय, यह उसका निरूपण ऐसी बुद्धिमत्ता से करे कि वह सब के लिए सुबोध हो; तृतीय, कलाकार की किसी आंतरिक शंका के समाधान की आवश्यकता से वह उत्पन्न हो।

जिस कृति में ये तीनों शर्तें अल्प मात्रा में भी उपस्थित होंगी वह कलाकृति होगी; परन्तु वह रचना जिसमें इनमें से एक का भी अभाव होगा कलाकृति न होगी।

परन्तु यह दलील पेश की जा सकती है कि प्रत्येक रचना में मनुष्य की आवश्यकता की कुछ चीजें रहेंगी, और प्रत्येक रचना किसी हद तक बोधगम्य होगी, और प्रत्येक रचना से उसके रचयिता का सम्बन्ध किसी मात्रा तक सत्यनिष्ठा होगा। अपेक्षित वस्तुतत्त्व, बोधगम्य अभिव्यक्ति और निरूपण की निष्ठा की सीमा कहाँ है? कला की प्राप्त महत्तम सीमा का दर्शन हमें इस प्रश्न का एक उत्तर देगा : जो कला नहीं है उसे कला से पृथक् करते हुए महत्तम सीमा का विलोम हमें निम्नतम सीमा का दर्शन कराएगा। वस्तु-तत्त्व की महत्तम सीमा वह है जिसकी आवश्यकता हरेक मनुष्य को हर वक्त रहती है। हरेक

समझना या प्रेम करना था ।

को उन वस्तुओं को समझना और प्रेम करना सिखाती है जिन्हें पहचाने वह नहीं
जा उन्हें विभेद-जाति कष्ट को और अज्ञान कष्ट को और अज्ञान करता है । 'शून्य' वह है जो मनुष्य
और 'नैतिक' है । 'अज्ञान', 'अनैतिक' भी वह है जो उन्हें विभाजित करता है,
मनुष्य को पारस्परिक सहोदर का सुख उपार्जन करता है वह 'शून्य', 'ज्ञान',
जा वस्तु जगत् में हिंसा से नहीं, प्रेम से भरे प्रदान करता है, जो वस्तु
अप्राप्त आर्जन का उत्तर देना आवश्यक है ।

वैकल्पिक अर्थों वाले हैं, न कि निश्चयानुसक अर्थ के सातक; अनर्थक मनुष्य इस
कि 'महत्त्वपूर्ण', 'ज्ञान', और 'नैतिक' क्या है ? । वे यह समझते हैं कि ये शब्द
पड़ती, परन्तु हमारे मूल में इस में से जो विहित जन विजयपूर्ण मूल में पूर्ण
* पचास वर्ष पहले 'महत्त्वपूर्ण', 'ज्ञान' और 'नैतिक' को व्याख्या न करनी

और महत्त्वपूर्ण है, इसलिए वह नैतिक है । अभिव्यक्ति एकदम स्पष्ट होगी;

अपूर्ण कलाकृत वह होगी जिसमें वस्तु-तत्त्व सभी मनुष्यों के लिए शून्य
समावेश नहीं दो सीमाओं के अन्तर्गत है ।

का अपने विषय से सम्बन्ध सम्पन्नक नहीं करने मिया है । सभी कलाकृतियों का
है—सत्य निष्ठा । ठीक इसके विपरीत निम्नतम सीमा वह है जिसमें रचयिता
हारा ही उत्पन्न होती है, अतएव अपने विषय से किसी रचयिता का उत्तम सम्बन्ध
जिहनी कलाकार के मानसादेहान की । सत्य की यह छाया (अर्थपूर्ण) सत्य
अर्थपूर्ण उत्पन्न कर दे—जा अस्तित्व में है उसकी वास्तविकता उत्तनी नहीं
का शून्यतम सम्बन्ध वह होगा जो सभी मनुष्यों को आराम में वास्तविकता को
सद्विषय, विकल्प है—अर्थपूर्ण जो स्पष्टीकृत है । अपने विषय के प्रति कलाकार
ठीक इसके विपरीत अभिव्यक्ति की वह निम्नतम सीमा है जो धर्मिक,
जाता है ।

रहेगा जो स्पष्ट, सक्षिप्त और सुनिश्चित हो—अर्थपूर्ण वह जिसे 'सुन्दर' कहा
है उसमें कुछ भी नहीं, अनावश्यक या अनिश्चित न रहेगा, बल्कि केवल वह
तम सीमा वह है जो सर्वव्ययी के लिए बोधगम्य हो । जो इस तरह बोधगम्य
नहीं रहती और वह 'वस्तु' अज्ञान और अनैतिक होगी । अभिव्यक्ति को शून्य-
णामतः वस्तु-तत्त्व की निम्नतम सीमा, वह होगी जिसकी मनुष्यों को आवश्यकता
मनुष्य के लिए जो वस्तु है वस्तु आवश्यक है वही ज्ञान और नैतिक है । * परि-

सब के लिए सुबोध होगी अतः सुंदर होगी; अपनी रचना के प्रति कलाकार का संबंध हार्दिक और आत्मीय होगा अतः सत्य होगा। अपूर्ण कलाकृतियाँ, कलाकृतियाँ भले ही हों, ऐसी रचनाएँ होंगी जो उल्लिखित तीनों शर्तों का पालन तो करेंगी परन्तु अपर्याप्त मात्रा में। वह कृति कलाकृति न होगी जिसमें या तो वस्तु-तत्त्व नगण्य और अनुपयोगी है, या अभिव्यक्ति एकदम अगम्य, या कृति के प्रति कलाकार का संबंध अवास्तविक। इनमें से प्रत्येक सूत्र में प्राप्त की गई पूर्णता की मात्रा ही सब सच्ची कलाकृतियों के वैशिष्ट्य का विभेद बताती है। कभी प्रथम शर्त प्रमुख रहती है, कभी द्वितीय और कभी तृतीय।

शेष सभी अपूर्ण रचनाएँ, कला की तीन प्राथमिक शर्तों के अनुसार, स्वभावतः ही तीन प्रमुख प्रकारों में आती हैं : (१) जो अपने वस्तु-तत्त्व की श्रेष्ठता के कारण जीवित रहती है, (२) जो अपने आकार-सौंदर्य के कारण जीवित रहती हैं, और (३) जो अपनी हार्दिक ईमानदारी के कारण जीवित रहती हैं। ये तीनों प्रकार प्रपूर्ण कला की समीपता के जनक हैं और जहां भी कला है अनिवार्यतः वहाँ उत्पन्न होते हैं।

युवक कलाकारों में हार्दिक ईमानदारी तो प्रमुखतया रहती है परन्तु वस्तु-तत्त्व नगण्य और आकार थोड़ा बहुत सुन्दर होता है। ठीक इसके विपरीत, प्रौढ़ कलाकारों में वस्तु-तत्त्व की श्रेष्ठता के समक्ष आकार, सौंदर्य और ईमानदारी नगण्य मात्रा में रहते हैं। अमशील कलाकारों में रूप-सौंदर्य के सामने वस्तु-तत्त्व और ईमानदारी अत्यल्प मात्रा में रहते हैं।

सभी कलाकृतियों के गुण का निर्णय इन तीन गुणों के अल्पाधिक परिमाण के आधार पर किया जा सकता है और इन श्रेणियों में रखा जा सकता है। (१) जिनमें वस्तु-तत्त्व तथा सौंदर्य है पर सत्यनिष्ठा नहीं, (२) जिनमें वस्तु-तत्त्व है परन्तु सौंदर्य और निष्ठा नहीं, (३) जिनमें वस्तु-तत्त्व नहीं परन्तु सौंदर्य और ईमानदारी है। इस तरह अनेक श्रेणियाँ की जा सकती हैं।

सब कलाकृतियाँ, और सामान्यतः मनुष्य की सब मानसिक क्रियाएँ इन तीन प्रमुख गणों के आधार पर समझी जा सकती हैं; और वे इसी तरह समझी गई हैं और समझी जाती हैं।

भी करते हैं, अपनी स्थापनाओं को निर्माण करते हैं और उन लोगों को प्रशंसा-
 कुछ वे समझते हैं अथवा देखते हैं उसी के अनुसार कला को प्रकृति का निरूपण
 सौंदर्य, और कुछ लोग केवल कलाकार की ईमानदारी और सत्यशीलता । जो
 कुछ लोग केवल वस्तु-तत्त्व को श्रेष्ठता खोजते हैं, कुछ लोग आदर्श का
 इस पर आधारित कला का महत्त्व—संपूर्ण कला को परिभाषा कर देता है ।
 उन्हें यह आति रहता है कि उन्हें दिखाई पड़नेवाला यह एक पक्ष ही—तथा
 संस्कार के अनुसार उनमें प्रथम, द्वितीय या तृतीय पक्ष पर ही ध्यान देते हैं ।
 में असमर्थ है वे कलाकृतियों पर एकमात्रि निर्णय देते हैं और अपनी शिक्षा एवं
 इस शिक्षा का कारण यह है कि जो लोग वास्तविक कला को समझने
 कहाँ है—वह रेखा जो इसे कारीगरी और विनोद से पूरक करती है ।

कलाकार भी यह नहीं समझ पाते कि कला क्या है और इसकी सीमा-रेखा
 उपलब्ध कला को अगुज्रित मात्र से संभव है । फलतः आलोचक, रसिक और
 इस तरह हम कला से अधिष्ठित उस तरह का स्वर नीचा कर देते हैं, जिसकी
 परमत्याकन करने की गलती हमारे युग में विश्वे जग से की जाती है
 फिर भी इस प्रकार कलाकृतियों का, इनमें से केवल एक शब्द के आधार
 एक या दो के आधार पर परीक्षा करेगा ।

गलत होगा जिस समय हम इन तीन शब्दों के आधार पर नहीं बल्कि इनमें से
 समय हम इन तीन शब्दों को ध्यान में रखें और उस समय अभिवाचनः
 कलाकृतियों का मूल्यांकन उस समय अभिवाचनः सही होगा, जिस

: ५ :

पर सौंदर्य, और साक्षर वस्तु-तत्त्व की महत्ता को माना बहुत कम ।
 हमारे युग में ईमानदारी और सत्यपरायणता को माना बहुत अधिक हो गई है
 की महत्ता और रक्षितता की ईमानदारी को माना बहुत कम हो गई; और
 इसके विपरीत है । मध्ययुग में सौंदर्य को माना अधिक हो गई परन्तु वस्तु-तत्त्व
 और स्पष्टता तथा ईमानदारी को माना बहुत कम, परन्तु हमारे युग में ठीक
 उदाहरणार्थ उदात्त युग में वस्तु-तत्त्व की महत्ता को माना अधिक थी
 हुआ करता है ।

जो मानें उपलब्ध करते हैं, उन्हें के कारण मूल्यांकन का अंतर उत्पन्न
 इन तीन शब्दों के विषय में प्रत्येक युग में विभिन्न लोग कला के समझ

प्रोत्साहना करते हैं जो उन्हीं के समान, बगैर यह समझे कि कला कहाँ सन्निविष्ट है, कृतियों का निर्माण पकौड़ी की तरह करते हैं और संसार में हर तरह की मूर्खता और घृणाजनक कृतियों का गंदा ढेर लगा देते हैं और उन्हीं को 'कलाकृति' समझते हैं ।

बहुसंख्यक समुदाय ऐसा ही है और उस समुदाय के प्रतिनिधि होने के नाते, पूर्वोल्लिखित तीन सौंदर्यवादी सिद्धान्तों के प्रवर्तक भी ऐसे ही थे, क्योंकि ये सिद्धान्त इस समुदाय के दृष्टिकोणों और अनुरोधों से मेल खाते हैं ।

ये तीनों सिद्धान्त कला और इसकी तीन प्राथमिक शक्तों के स्पष्टीकरण के महत्त्व विषयक भ्रांति पर आधारित हैं; और इसीलिए ये तीन मिथ्या सिद्धान्त परस्पर विरोधी हैं, क्योंकि वास्तविक कला की तीन प्राथमिक शक्तें हैं जिनमें से उल्लिखित सिद्धान्त केवल एक को ही स्वीकार करते हैं ।

तथाकथिन प्रवृत्तिमूलक कला का प्रथम सिद्धान्त उसी वस्तु को कलाकृति मानता है, जिसका विषय नवीन भले ही न हो पर अपनी नैतिकता के कारण मानवों के लिए महत्त्वपूर्ण हो । इस महत्त्व में उस वस्तु के सौंदर्य और आध्यात्मिक गांभीर्य का योग न रहेगा ।

'कला के लिए कला' का द्वितीय सिद्धान्त उसी वस्तु को कलाकृति मानता है जिसमें रूप-सौंदर्य है—भले ही उसमें नवीनता, ईमानदारी या वस्तु-तत्त्व की श्रेष्ठता न हो ।

'यथार्थवाद' का तृतीय सिद्धान्त उसी वस्तु को कलाकृति मानता है जिसमें कृति से कलाकार का संबंध ईमानदारी का रहा है और जो इसीलिए सत्य है । यह अंतिम मत यह प्रतिपादित करता है कि वस्तु-तत्त्व कितना ही नगण्य या भद्दा हो, थोड़े-बहुत सुन्दर रूप में कृति बाँछनीय (सुन्दर) होगी—यदि कलाकार का अपनी रचना से संबंध निष्ठापरक अतएव सत्यपरायण है ।

: ६ :

ये सभी सिद्धान्त एक प्रमुख बात भूल जाते हैं—कि न तो श्रेष्ठता, न सौंदर्य, न ईमानदारी कलाकृति के आवश्यक उपादान प्रस्तुत करते हैं वरन् ऐसी कृतियों के निर्माण की प्रथम शर्त यह है कि कलाकार में किसी नवीन और श्रेष्ठ-विषय की स्फुरणा हो; और इसीलिए हमेशा की तरह आगे भी यही मान्य रहेगा कि सच्चे कलाकार के लिए 'कुछ एकदम नवीन और श्रेष्ठ' का दर्शन होना

प्राप्त गया। यह अपराध उस गध की भी साफ-साफ दिखाई पड़ा, जिस पर
 चाहिए। उपहारों के प्रतीजन से, ईश्वर की आज्ञा के विरुद्ध, बड़े राजा के
 परन्तु बलाम ने बाद में जैसा आचरण किया वैसा कलाकार को न करना
 एकाल में ईश्वर की प्रतीक्षा करना रही ताकि उत्तरी के आदेशानुसार प्रकट्य है।
 करना चाहिए जो उसने तब किया था जब सदेशवाहेक उसके पास आए और बड़े
 और इस उपलब्धि के लिए कलाकार को बलाम के उस आचरण का अनुसरण
 समझते हैं, उसे में भी प्रेम करना है—एसा प्रपंच उसे नहीं करना चाहिए।
 से निरस्त प्रेम करना चाहिए। जिस अन्य लोग प्रेम करते हैं या प्रेमभाव
 से ऊपर उठना चाहिए। उसे अन्य के हृदय से निरस्त नहीं, बरन् अपने हृदय
 वृष्टि के लिए रचना करनेवाले कलाकार को दम्भ और लालसा की भावनाओं
 अलाप, किसी वास्तु सिद्धि के लिए नहीं बल्कि अंतरात्मा के अनुरोध की
 कि वह सबके लिए बोधगम्य हो।
 वह केवल अपने विषय की स्पष्टतापूर्वक व्यापन करे और इस तरह व्यक्त करे
 अपनी चाल के विषय में सोचना और उसकी प्रशंसा करना बर्जित है—बल्कि
 निर्माण-कौशल को अपना लक्ष्य न बना डाले—ठीक जिस तरह चलनेवाले को
 कि कलाकार अपनी रचना को सतीतपूर्वक न देखे, न उसकी प्रशंसा करे, और
 मनुष्यसंचरण के नियमों को नहीं सोचना। और इस सिद्धि के लिए आवश्यक है
 बड़े उस कार्य के नियमों को विरुद्ध न सोचे—ठीक जिस तरह चलते समय कोई
 इसके लिए उसे अपने कार्य में इतना कुशल होना चाहिए कि निर्माण के समय
 इस तरह व्यक्त करने में समर्थ होना चाहिए कि सब लोग उसे समझ सकें।
 उपस्थित रहेंगी जो कलात्मक रचना का अनिर्वाह आग है। उसे नये विषय को
 के लिए बड़े अवश्यमैत्र एक रूप पा जाएगा और बड़े सत्यपरिपणना भी
 यदि बड़े केवल नवीन और अंध को खोजेगा, तो इसे अभिव्यक्त करने
 मानव जाति के साधारण जीवन में शामिल होना चाहिए।
 से उदात्त होना चाहिए और उसे स्वार्थपूर्ण जीवन न व्यतीत करना चाहिए, बल्कि
 जिन नवीन चीजों को बड़े देखता है वे अंध हो एतदर्थ कलाकार को नैतिक रूप
 जो जीवन-रहस्य के चित्रण और तल्लक्षणी उसकी अंदरूनी शक्ति में बाधा बने। ताकि
 है कि वह देखे और विचार करे तथा अपने को उन वृद्धि वालों में व्यस्त न रखे
 आवश्यक है। ताकि कलाकार नवीन वस्तु पहचान सकें, उसके लिए आवश्यक

बलाम सवार था परन्तु उसे नहीं क्योंकि वह दम्भ और लालसा से ग्रहा हो गया था ।

: ७ :

हमारे युग में वैसी किसी चीज की माँग नहीं पेश की जाती । कला का अनुसरण करनेवाले मनुष्य के लिए यह प्रतीक्षा करने की जरूरत नहीं कि उसकी आत्मा में कोई महत्त्वपूर्ण और नयी स्फुरणा उद्भूत हो जिसे वह ईमानदारी से प्रेम कर सके और तदुपरांत उपयुक्त रूप में उसे आच्छादित कर सके । हमारे युग में जिसे कला-कार्य अपनाता होता है वह या तो किसी ऐसे स्वकालीन विषय को लेता है, जिसकी ऐसे लोग प्रशंसा करते हैं जो उसकी दृष्टि में चतुर हैं, और इसे वह यथासंभव सुन्दर 'कलात्मक आवरण' से आच्छादित करता है; या वह ऐसा विषय चुनता है जो उसे निर्माण-कौशल के प्रदर्शन का पर्याप्त अवसर देता है और धैर्य एवं परिश्रमपूर्वक ऐसी वस्तु की रचना करता है जिसे वह कलाकृति समझता है; या अनायास प्राप्त किसी प्रभाव के उद्गम को वह अपना विषय बनाता है और समझता है कि उससे कलाकृति उत्पन्न होगी क्योंकि उससे वह प्रभावित हुआ था ।

फलतः असंख्य तथाकथित कलाकृतियाँ उत्पन्न होती हैं, और जैसा कि प्रत्येक यांत्रिक कारीगरी में होता है, ऐसी कृतियाँ अनवरत रूपसे बनाई जा सकती हैं । समाज में हमेशा रंगीन विचार प्रचलित रहते हैं और धैर्य रखने से एक विशिष्ट प्रकार का निर्माण-कौशल हमेशा सीखा जा सकता है और कोई न कोई चीज सदैव किसी को रोचक लग सकती है । सच्ची कलाकृति के लिए अपेक्षित शर्तों की उपेक्षा करके लोगो ने इतनी कलाभासपूर्ण कृतियाँ बनाई हैं कि जन-साधारण, आलोचक और मिथ्या कलाकार स्वयं उसकी परिभाषा करने में असमर्थ रहते हैं जिसे वे कला समझते हैं ।

इस युग के जनसमुदाय ने तो जैसे अपने आप से कहा हो कि : 'कलाकृतियाँ मांगलिक और उपादेय ह; अतः उनका अधिकाधिक निर्माण आवश्यक है ।' वास्तव में यदि कलाकृतियाँ अधिक हो तो अच्छा है; परन्तु दिक्कत यह है कि आप केवल फर्मायशी कृतियाँ बना सकते हैं—जो कारीगरी (दस्तकारी) की कृतियों से किसी तरह अच्छी नहीं हो सकती—क्योंकि उनमें कला की प्रमुख शर्तों का अभाव रहता है ।

के साथ समीक्षक और कला-पारखीण किया करते हैं। एक प्रदर्शनी अवश्य होती है, जिसके माण-दोष को विवेचना आर्थिक विस्तार से। प्रत्येक वह नगर में नए विद्यो को यदि अधिक नहीं तो कम से कम प्रियता या वायुमन पर बजाया और नील अवकाश प्राप्त के क्या माण-दोष किस प्रकार अर्थक-अर्थक कलाकार ने अर्थक नील को माया, उस नील को बलि अधिक सावधानी तथा विवरण के साथ, हमें बताया जाता है कि कसा रही और उसको विषय-वस्तु में क्या दोष-माण से। इतना ही नहीं, अभिनेत्री ने अर्थक-अर्थक चरित्रों को अभिनय किया तथा सर्पण खिल तथा विवरणपूर्वक यह प्रकाशित होगा कि किस तरह अर्थक अभिनेता या किसी नाटक, सुखाल प्रदर्शन, नृत्य-नाट्य के होने के सीध बाह ही

तथा उपन्यासों की समीक्षाएँ भी देखीया पाएंगे। पाएंगे और अल्प प्रकाश में आनेवाली नई कलाकृतियाँ, कविता-संग्रह, कहानियाँ प्रत्येक अर्थक में आप किसी कला-प्रदर्शनी को या किसी खास विषय का ध्यान उसमें संगीत और नाट्यशास्त्र के लिए एक स्वयं सुदीक्षित पाएंगे। करीब हमारे किसी भी साधारण समाचार-पत्र को ले लीजिए और आप [अन्वय]

हुँए जीवन—कला पर बलि की गईं 'लिकता—एक नृत्य-नाट्य का [कला पर लगाया गया अर्थक—इसकी सेवा में समाप्त]

पहला परिच्छेद



देवारी पहुँच के बाहर है। मानवता प्रगति करती है। यह उद्घाटन जिस विधान के अनुसार होता है वह है जो अभिमुख्य होने पर उस माण को प्रकाशित कर देता है जिस पर चलकर कलाकार की आत्मा में उठनेवाले, जीवन के एक नव्य रूप का उद्घाटन वास्तविक कलाकृति ऊर्मादेश पर नहीं बन सकती क्योंकि कलाकृति

नए उपन्यास और काव्य, चाहे स्वतंत्र रूप से अथवा पत्रिकाओं में, प्रतिदिन प्रकाशित हो रहे हैं और समाचार-पत्र अपने पाठकों के समक्ष इन कलात्मक रचनाओं की विवरणपूर्ण सूचना देना अपना कर्तव्य समझते हैं।

रूस में कला-संवर्धन के लिए (जहाँ जन-शिक्षा के लिए उस राशि का सौवाँ भाग खर्च किया जाता है, जो प्रत्येक व्यक्ति को शिक्षा-लाभ का अवसर देने के लिए अपेक्षित है) सरकार सहायता के रूप में शालाओं, सस्थाओं और नाट्य-गृहों को लाखों रूबल का अनुदान देती है। फ्रांस में कला के लिए २०,००० फ्रैंक निर्धारित है और जर्मनी तथा अन्य देशों में भी ऐसे ही अनुदान दिए जाते हैं।

प्रत्येक बड़े नगर में संग्रहालयों, कला-शालाओं, कलासंस्थानों, नाट्य पाठशालाओं, प्रदर्शनो और संगीत-समारोहों के लिए बड़े-बड़े भवन निर्मित हैं। सैकड़ों हजार मजदूर—बढ़ई, राजगीर, चित्रकार, जोड़ाई करनेवाले, कागज लटकानेवाले, दर्जी, बाल बनानेवाले, सोनार, ढलाई करनेवाले, टाइप जमानेवाले—कला की माँगों की पूर्ति करने के लिए अपना सारा जीवन धोर परिश्रम करते हुए समाप्त करते हैं; फलतः सेना को छोड़ कर मानवी कार्यकलाप का कोई भी विभाग इतनी शक्ति का व्यय नहीं करता जितनी यह।

न केवल इस क्रिया पर बहुत श्रम ही व्यय किया जाता है बल्कि युद्ध की तरह इसमें भी मनुष्यों का जीवन ही बलि चढ़ जाता है। सैकड़ों हजार लोग अपने पैरों को शीघ्रता से घुमाना सीखने के लिए बचपन से ही अपना जीवन समर्पित कर देते हैं (नर्तकगण), अथवा शीघ्रतापूर्वक तारों को छूने (संगीतज्ञ) अथवा रंग से किसी देखी हुई चीज को चित्रित करने (चित्रकार) अथवा प्रत्येक शब्द के लिए तुकांत खोजने में जीवन वित्ता देते हैं। और ये लोग, जो प्रायः बहुत दयालु, चतुर और हर प्रकार के उपयोगी श्रम में समर्थ होते हैं, अपने विशिष्टतासम्पन्न और मस्तिष्क विक्षिप्त करनेवाले व्यवसायों के विषय में वन्य हो जाते हैं और आत्मतुष्ट, एकांगी विशेषज्ञ बन जाते हैं। ये लोग केवल शीघ्रता से पाँव, जिह्वा या उँगलियों के संचालन में निपुण रह जाते हैं परन्तु जीवन की गंभीर विविधता के प्रति उदासीन रहते हैं।

परन्तु मानव जीवन की यह कुठा भी महत्तम अगति नहीं है। मुझे स्मरण आता है कि एक बार मैं एक अति साधारण नृत्य-नाट्य के अभ्यास में

उपस्थित था। यूरोप और अमेरिका की हर नाट्यशाला में दिवालय जानबाल

नवीन नृत्य-नाट्यों में से यह केवल एक था।

जब प्रथम अंक समाप्त हो चुका था तब मैं पहुँचा। दर्शकों में पहुँचने के

लिए मई मंच-द्वार से गुजरना पड़ा। दृश्य-परिवर्तन तथा मंच और शाला

की प्रकाशित करने के लिए लगी हुई बड़ी-बड़ी मशीनों के बाल में से सुँघने

प्रवेश-द्वार और निर्गम मार्गों से होते हुए मई एक भारी भवन की कोठरियों

से ले जाया गया; और वहाँ घूँल तथा अधिकार में मंचे मजदूरों की कायब्यक्त

देखा। इनमें से एक पीला, बड़ब, गढ़े कूर्त पहने, गढ़े तथा अमजबूर लोगों

तथा लंबे उँगलियोंवाला, अका और विशुद्ध आदमी, दूसरे आदमियों की

मला-बुरा कहला हुआ मरे बाल से गुजरा। एक अंधेरी सीढ़ी चढ़ कर मैं

दृश्यों के पीछे के तलों के पास आया। अनेक प्रकार के स्तम्भों, छल्लों और

विकीर्ण दृश्यवाली, सजावट और पर्दों के बीच प्रसाधन-आच्छादित और जंघा

तथा पिडलियों में कसे हुए कपड़े पहने दलाने पुरुष और नानप्राय औरतें

खड़ी थी और चल-फिर रही थी। ये सब गायक थे या समूह-गायक संदस्य

या नृत्य-नाट्य के नर्तक थे और अपनी दारों की प्रतीक्षा में थे। मेरा पय-

प्रदेशक मई मंच के बीच से और तल्लों के एक पुल के द्वारा संगीतज्ञ-समूदाय

के बीच से अंधेरी श्रेणी में ले गया। इस समूदाय में वासे से लेकर वशी और

तंत्री तक के कटीब सी संगीतज्ञ बैठे थे।

प्रसारकों से युक्त दो दीपों के बीच, संगीत-स्थल के समस्त चबूतरे पर

रखी एक आरामकूर्सी में संगीत के निदेशक, हाथ में डहा लिए हुए संगीत और

गायकों का और सामान्यतया पूरे नाट्य-नृत्य के प्रदर्शन का संचालन करते

हुए बैठे थे।

बैठे शूरे हो चुका था और मंचपर ऐसे लाल अमेरिकियों का एक जूँव दिवाया

जा रहा था जो एक वर्ष धर जाए था। बेधाधारी स्त्री-पुरुषों के अलावा सामान्य

वस्त्र पहने हुए भी दो आदमी मंच के पास शीर और दौड़-धूप कर रहे थे : एक तो

नाटक-अंश का निदेशक था और दूसरा, जो कि मुलायम जूँव पहने था और

असाधारण सज्जता से डेवर-उधर फिर रहा था, नृत्य-निदेशक या जिसका मासिक

वेतन दस मजदूरों के बाल धर के वेतन से अधिक था।

ये तीन निदेशक गायन, वाद्य और जूँव का प्रबंध करते थे। जूँव, कर्षा

पर करते रखे स्त्री-पुरुषों के धूमनों द्वारा अभिनीत हुआ। जूँव बनाने में वृद्ध

समय लगा : पहले तो फरसे लिए हुए आदि अमेरिकन (-लाल अमरीकी) बहुत देर में आए, फिर बहुत जल्दी; फिर उचित समय पर, परन्तु निर्गम स्थल पर खड़े हो गए और हर वार पूरा खेल रोक दिया जाता था और शुरू से आरम्भ किया जाता था । तुर्की वेश पहने एक आदमी ने जुलूस के पहले एक प्रस्तावना-गीत गाया । उसने विचित्र ढंग से मुँह खोलकर गाया; 'मैं घर लाया हूँ दुलऽहन' । उसने गाया और चोगे के अंदर से अपना नंगा हाथ लहराया । जुलूस शुरू हुआ परन्तु यहाँ प्रस्तावना के साथ बजनेवाली फ्रांसीसी श्रृंगी कुछ त्रुटि कर बठी और जैसे कोई दुर्घटना हो गई हो, निर्देशक ने स्तम्भ पर अपनी छड़ी से खट्-खट किया । सब रुक गया, और निर्देशक ने वाद्यवृन्द की ओर घूमकर कठोरतम शब्दों में, फ्रांसीसी ढंग की, भर्त्सना की—जिस प्रकार गाड़ीवान एक दूसरे को गाली देते हैं—कि उन्होंने गलत स्वर क्यों बजाया ! और फिर सारी चीज शुरू से आरंभ होती है । अपने फरसे लिए हुए, असाधारण जूते पहने, हलके कदम रखते हुए लाल अमरीकी फिर आते हैं; फिर गायक गाता है, 'मैं घर लाया हूँ दुलऽहन' । परन्तु अब युग्म एक दूसरे के बहुत समीप रहते हैं । छड़ी से और भी धमाके, अधिक भर्त्सना, और पुनराारम्भ होता है । फिर 'मैं घर लाया हूँ दुलऽहन', चोगे के अंदर से पुनः नंगे हाथ द्वारा वही भाव-भंगी, कंधों पर फरसे लिए हुए, धीमे-धीमे चलते हुए, कुछ लोगों की मुद्रा उदास और गंभीर, कुछ लोग मुखर हैं, मुस्क-राते हुए युग्मक प्रवेश करते हैं और वृत्ताकार होकर गाने लगते हैं । प्रतीत होता है कि सब कुछ ठीक चल रहा है, परन्तु फिर निर्देशक छड़ी से धमाके करता है और सहगान के स्त्री-पुरुषों को व्यथित, क्षुब्ध वाणी में भला-बुरा कहता है । ऐसा प्रतीत होता है कि वे लोग गाते वक्त सजीवता के लिए अपेक्षित, बीच-बीच में हाथ उठाना भूल गए थे । 'क्या तुम सब मर गए हो ? तुम सब वैल हो क्या ? क्या तुम लाश हो जो हिल-डुल नहीं सकते ?' वे फिर से प्रारंभ करते हैं, 'मैं घर लाया हूँ दुलऽहन', और फिर उदास चेहरे बनाए, सहगानकी स्त्रियाँ, एक-एक-एक दूसरी, अपने हाथ उठाती हुई गाती हैं लेकिन दो लड़कियाँ आपस में बोल देती हैं,—फिर छड़ी से जोर का धमाका होता है । 'क्या तुम लोग यहाँ बात करने आई हो ? क्या घरपर गप नहीं कर सकती हो ? लाल पाजामेवाली तुम लोग, नजदीक आओ । मेरी ओर देखो । फिर शुरू करो । फिर प्रारम्भ हुआ 'मैं घर लाया हूँ दुलऽहन' । और फिर यह क्रम दो-तीन घंटों तक चलता है । इस अभ्यास

परन्तु यहाँ क्या किया जा रहा था ? किमलिए और किस के लिए ?
 समस्त संसालक उन मजदूरों को होकर यह एक गंगा था जिन्हें मने कोठियाँ में
 जाते बन्त देखा था; स्पष्ट भी था कि वह क्या है, पर उसे किसने पकसा ?
 और वह अपने को क्या था ? सर्गात-नादेयो से वां मन्थन है उनको

या वह ऐसा था कि उससे एक आश्चर्यक अन्वेष नष्ट हो जाता ।
 तथा महत्वपूर्ण था और जिस चरित्र के कारण मूर्खिया ने मजदूर को फटकारा
 भी बुरा लगा हो, इस परिचय से यह कम बुरा लगा कि कार्य बहुत आश्चर्यक
 मजदूर सुप्राप्य तदनुसार कार्य करने लगते हैं । और यह दृश्य देखना किना
 मजदूरों को इसलिए डाँटना है क्योंकि वे ठर ठोक से नहीं लगा रहे हैं और
 बोझ को सहारा नहीं दे रहे है या गाँव को मूर्खिया, चारा इकट्ठा होते समय,
 जाते तब एक मजदूर दूसरे मजदूर को इसलिए गाँवाँ देता है क्योंकि वह उसके
 दूसरे अधिक विकल्पक दृश्य पाना कठिन है । मने देखा है कि जब बोझ उतरे
 परंपरा है ।

के उच्च आधार में, इसी प्रकार प्रवाहित होना वह कलाकारी को सर्गात
 समझता है कि अन्य कलाकारी को भावनाओं को स्थल किये वगैरे, अपनी कला
 है, और जानता है कि सर्वात्म संचालक इसी प्रकार व्यवहार करते हैं और
 है, विशेष कर इसलिए क्योंकि परिस और विपना में उसने यहाँ सब होले देखा
 जीवन नहीं त्यागो । अतः अपनी उद्वेगता वह मुक्त रूप में अभिव्यक्त करता
 सरल जीवन से वे ऐसे अत्यन्त हो गए हैं कि सब कुछ सह लेगे पर अपना विनाशी
 फरसे लेकर, पीले जूते पहन कर चले, और वह वह भी जानता है कि रासिक,
 अब किसी अन्य कार्य के योग्य नहीं रहे गए, सिवा इसके कि गुरही बजाएँ और
 कदमी भी होती है । संचालक जानता है कि ये लोग इनने पतिव हो चुके हैं कि
 दुलहन, और बीस बार कंधे पर रसे रखे, पीले जूते पहने इवर-उवर चले-
 बैसा करता है । बीस बार यही एक वाक्यांश कुहराया जाता है 'मं पर लया हूँ'
 मानसिक पवन का शिकार होकर प्रत्युत्तर नहीं देता और जंघा आदेश पाता है
 गई है वह—बाहे खुर्गीवाइक हो या गायक या वशीवाइक—आरौरिक तथा
 'गवे', 'मूले', 'नालायक', 'सुअर'—मने सुने । जिस अभागो व्यक्ति को गाँवों की
 एक घट में कम से कम १० बार सर्गातनी तथा गायकों को कहे गए य शब्द—
 के कार्य को पुनरावृत्तियाँ, पुनः स्थापनाएँ, संशोधन—संशोध फटकार के साथ ।
 में कई घटे लगा जाते हैं । छुड़ी के धमाके, गायकों, वादकों, जूँस और नवजा

दृष्टि में वह एक अत्यंत साधारण संगीत-नाट्य का अभ्यास कर रहा था; बल्कि इतनी बड़ी वेहूदगी कर रहा था कि जिससे बढ़ कर और कोई मूर्खता थी ही नहीं। एक लाल अमरीकी राजा विवाह करना चाहता है; दुलहन लाई जाती है, वह गायक का छद्मवेश धारण करता है; दुलहन इस गायक से प्रेम करती है और हताश होती है परन्तु बाद में उसे पता लगाता है कि गायक राजा है, और सब लोग बहुत खुश होते हैं।

यह असंदिग्ध है कि न तो ऐसे लाल अमरीकी हो सकते थे, न थे; और वे न केवल उनके अनुरूप नहीं थे वरन् वे लोग जो कुछ कर रहे थे वैसा नाटकगृहों को छोड़ पृथ्वी पर अन्यत्र नहीं होता था। यह भी असंदिग्ध है कि लोग गीतों में वार्ता नहीं करते और नृत्य चतुष्क में अपने को निश्चित दूरी पर नहीं रखते और अपने मनोभावों के प्रकाशनार्थ हाथों का संचालन नहीं करते, थियेटर के सिवा और कहीं लोग इस तरह जोड़ों में, चट्टी पहने, फरसे लिए हुए नहीं चलते; कोई भी इस तरह मुग्ध नहीं होता, इस तरह प्रभावित नहीं होता, इस तरह हँसता नहीं, इस तरह चिल्लाता नहीं; और यह भी असंदिग्ध है कि पृथ्वी का कोई जीव ऐसे खेलों से परितृप्त नहीं होता।

स्वाभाविक रूप से प्रश्न उठता है : यह किसके लिए किया जा रहा है ? किन लोगों को यह प्रसन्न कर सकता है ? यदि कभी संगीत नाट्य में सचमुच अच्छे गीत होते हैं, जिन्हें सुनकर आनंद होता है, तो उन्हें इन वेहूदा परिधानों, जुलूसों और गीतात्मक वचनों और हस्त संकेतों के वगैर भी गाया जा सकता है।

नृत्य-नाट्य केवल कामोत्तेजक खेल है क्योंकि इसमें अर्द्धनग्न स्त्रियाँ विविध उद्दीपक ऐंठनों में शरीर तोड़ते-मरोड़ते हुए विलासपूर्ण मुद्राओं का प्रदर्शन करती हैं।

फलतः यह समझना मुश्किल है कि ये चीजें किसके लिए की जाती हैं। संस्कृत व्यक्ति हृदय से इन चीजों से घृणा करता है, और एक वास्तविक सामान्य जन के लिए ये खेल दुर्वोध हैं। यदि इन चीजों से कोई आनंदित हो सकता है (जो संदिग्ध है) तो वह कोई जवान नौकर या पतित कारीगर होगा, जिसने डंग तो उच्चवर्गीय बना लिए हैं परन्तु उनके विनोद से अभी प्रसन्न होना नहीं सीखा है और अपनी खान्दानियत दिखाने को उद्यत है।

दी जानवाली ऐसी बलिषी की क्षम्य कहा जा सके ।

कौन-सी वस्तु शून्य, उपादेय कला है—बढ़े कला जिसके लिए उसके मादर में यह कहना कठिन है कि कला क्या है और विशेषकर यह कहना कि वास्तव में नहीं है बल्कि अपने ही पूजाको द्वारा इतने विरोधी प्रकारों से समझा जाता है कि धारतम परिश्रम मानानवाली कला न केवल निश्चित स्पष्ट रूप से परिभाषित जीवन को कठित करनेवाला और मानवी प्रेम के प्रतिकूल आचरण करनेवाला देशा नादेयकला, निश्चकला और संगीत कला में है । फलतः लोगों से मानवी मनोविज्ञानवादी और 'प्रकृतिवादी' हैं, जो एक दूसरे का खडन कर रहे हैं । यही अपने सभी पूर्वबलिषी को अस्वीकार करते हैं । उपन्यासकारों में प्रकृतवादी, अपने सभी पूर्वजों और वृद्धिवादिषों को अस्वीकार करते हैं; और वृद्धिवादी अपने सभी पूर्वजों और प्रतीकवादिषों को अस्वीकार करते हैं, प्रतीकवादी स्वच्छन्दतावादिषों और जैसात्म्यवादी को अस्वीकार करते हैं; जैसात्म्यवादी लोग कलावादिषों और जैसात्म्यवादी को अस्वीकार करते हैं; कलाधर्म कलावादी दूसरे का खडन कर रहे हैं । काव्य में प्राचीन स्वच्छन्दतावादी कलाधर्म कलाकारों के वक्तव्य सुनिए तो हर दिशा में आप देखेंगे कि एक समुदाय परस्पर एक दूसरे को अलग रखते हैं और विन्द कर देते हैं । हमारे युग के विविध संघर्षों के धर्म-प्रचारकों की तरह विविध मतों के कलाकार

नहीं करते, तो मतिकल से ही कोई कला बच रहेगा ।

निकाल दें जिसे विविध सिद्धान्तों वाले समाजवाचक 'कला' नाम से अभिहित हो इस समय इतनी आत्मविरोधी हो गई है कि यदि हम कला के क्षेत्र से बड़े सब जिसमें कला प्रेमी अपनी सम्पत्तियों के लिए समर्थन पाते थे ऐसी आलोचनाएँ

मानवी वृद्धि के लिए अग्रगण्य होती जा रही है ।

का पारस्परिक प्रेम बलिषी दिया जा रहा है, वही कला उत्तरीतर अस्पष्ट और जिस कला के लिए लालों का श्रम, मनुष्यों का जीवन, और सबसे बड़ेकर मानवी लिए ऐसे बलिदान किए जायें ? यह प्रश्न विशेष रूप से आवश्यक है, क्योंकि बड़ी महत्त्वपूर्ण चीज है । परन्तु क्या यह सब है कि कला इतनी श्रेष्ठ है कि उसके कहा जाता है कि यह सब कला के लिए किया जाता है और कला एक

की जाती वर्तन कोष और जंगली निर्देयता से ।

और यह गहिल मूर्खता साधारणता से अथवा उदार मस्ति से नहीं बेघार

दूसरा परिच्छेद

[क्या कला इतने कल्मष का मुआवजा देती है ?—कला क्या है ?—मतों का जाल—क्या यह वह है 'जो सौंदर्य को जन्म देती है' ?—रूसी भाषा में 'सौंदर्य' शब्द—सौंदर्य भावना में अराजकता ।]

प्रत्येक नृत्य-नाट्य, संगीत-नाट्य, सर्कस, प्रदर्शनी, चित्र संगीत तथा मुद्रित पुस्तक के निर्माण सर्वंधी प्रायः हानिकर और अपमानजनक कार्यों में हजारों व्यक्तियों का गहन और अनिच्छित श्रम अपेक्षित होता है । बड़ा ही अच्छा होता यदि कलाकारगण स्वयं अपनी आवश्यकता की चीजें बना लिया करते, परन्तु वस्तुस्थिति यह है कि वे न केवल 'कला-सर्जना' के निमित्त मजदूरों की सहायता की अपेक्षा करते हैं बल्कि अपने विलासितापूर्ण जीवन निर्वाह के लिए भी । और किसी न किसी प्रकार वे इसे पाते भी हैं—या तो धनिकों द्वारा दिए गए दान से अथवा सरकार द्वारा दिए गए अनुदान से (उदाहरणार्थ रूस में लाखों रूबल दान में थियेट्रों, कला-संस्थानों और ललित कला की शालाओं को मिलता है) । यह धन जनता से वसूल किया जाता है—जिसमें कुछ लोग अपनी एकमात्र गाय बेचकर कर चुकाते हैं और कलाप्रदत्त सौंदर्यात्मक आनंद पाने से सर्वदा वंचित रह जाते हैं ।

उन्नीसवीं शती के पूर्वार्ध में ग्रीक, रोमन अथवा रूसी कलाकार के लिए शांति-पूर्वक जनता को अपनी तथा अपनी कला की सेवा में नियोजित करना भले ही अच्छा रहा हो, क्योंकि उस समय गुलामों का अस्तित्व था और यह न्याय्य समझा जाता था कि गुलामी बनी रहे; परन्तु आज जब सभी के भीतर मानवमात्र के समानाधिकारों की थोड़ी-बहुत जानकारी जग चुकी है, तब यह असंभव हो गया है कि बिना पहले यह तै किए कि क्या कला वास्तव में इतना श्रेष्ठ और महत्त्वपूर्ण विषय है कि इस पाप का परिहार कर सके, लोगों को अनिच्छापूर्वक कला के नाम पर श्रम करने को लाचार किया जाय ।

यदि नहीं, तो इस चिन्ता की भीषण संभावना है कि जिस कला के नाम पर मानव, नैतिकता तथा श्रम की भयजनक बलियाँ चढ़ाई जा रही हैं वह न केवल लाभहीन है अपितु हानिकर भी ।

इसलिए जिस समाज में कलाकृतियाँ बनती और समर्थन पाती हैं उसके लिए आवश्यक है कि यह पता लगाए कि कला होने की दावेदार वस्तुएँ वास्तव

में कला है या नहीं; जो कुछ कला के नाम से अभिहित होता है माणिक है या नहीं (हमारे समाज में उसे अनिर्वाच्यता शिव समझा जाता है), क्या वह महत्त्वपूर्ण है और उन बलिषों को अहंता रखता है जो उसके लिए अर्पित होती हैं। यह जानकारी प्रत्येक ईमानदार कलाकार के लिए और भी आवश्यक है क्योंकि वह विश्वस्त हो सकता कि जो कुछ वह करता है उसका एक वंश अर्थ है—वह यह जान ले कि यह उस छोट से समाज को मूर्खता तो नहीं है, जो उसे यह मिया आश्वासन प्रदान करता है कि वह एक अच्छे कार्य में संलग्न है—और यह भी जान ले कि क्या वह अपने बलिषिपूर्ण जीवन निर्वाह के लिए जो कुछ अन्या से लेता है, उसका मुआवजा उन कृतियों से मिल जाएगा जिन्हें वह बना रहा है। इसीलिए इस युग में उपरलिखित प्रश्नों के उत्तर विशेष महत्त्व के हैं।

वह कौन-सी कला है जिसे मानव जाति के लिए इतना झूठ और आकर्षक समझा जाता है कि उसके लिए श्रम, मानव-जीवन और मरता को ये बलिषों देते हैं और उन्हीं यह विश्वास रखता है कि जिस विषय पर वे बात कर रहे हैं वह सब के लिए एक-सा ही सुवीच और स्पष्ट है। परन्तु प्रश्नकर्ता कहेंगे—स्वास्थ्य में क्या ऐसे साधारण मयन नहीं है जो कलात्मक नहीं कहे जा सकते, और कलात्मक सम्पन्नता के दावेदार क्या ऐसे मयन नहीं है जो विषय और विषय के अन्वय कला-प्रदाय नहीं करे जा सकते ? फिर कला को प्रदेवान का लक्षण कहीं मिले ?

शिल्प, संगीत, काव्य सब में यही स्थिति है। अपने सभी रूपों में कला एक और ती व्यावहारिक उत्पादयता से परिशील्य है और दूसरी ओर कला के नाम पर किए गए असफल प्रयत्नों द्वारा। इनमें से कला को कैसे प्रदेवाना जाय ? हमारे समाज का सामान्यतया शिक्षित व्यक्ति और वह कलाकार भी रखा है। वह समझता है कि समाधान तो बहुत पहले दिया जा चुका है और उस प्रश्न पर खिन्न न होगा जिसने अपने को सर्वप्रथम-प्रश्न में बहुत नहीं उलझा था। सच को आल है।

ऐसा व्यक्ति कहेंगे—'कला वह स्थिति है जो सर्वप्रथम को जन्म देती है।'

आप पूछेंगे, 'यदि ऐसी क्रिया कला है तो क्या नृत्य-नाट्य या संगीत-नाट्य भी कला है ?'

थोड़ी हिचकिचाहट के साथ साधारण जन उत्तर देगा : 'हाँ, एक अच्छा नृत्यनाट्य या 'शोभन' संगीत-नाट्य भी उस सीमा तक कला है जहाँ तक वह सौंदर्य का उद्घाटन करे ।'

परन्तु बिना उस साधारण जन से यह पूछे कि 'अच्छा' नृत्य-नाट्य तथा 'शोभन' संगीत-नाट्य अपने विरूपों से कैसे अलग किया जाय ? (जिस प्रश्न का उत्तर देना उसके लिए बड़ा कठिन होगा) यदि आप उससे पूछें कि क्या परिधान-प्रबंधक, केश-विन्यासक अथवा नृत्य-नाट्य की स्त्रियों की काया और मुखमण्डल की सज्जा करनेवालो का कार्य कला है; या वेशविधायक, इत्र-रचयिता और रसोइए का कार्य कला है तो वह अस्वीकार कर देगा कि इनका कार्यकलाप कला के क्षेत्र से सम्बन्धित है । परन्तु यही साधारण व्यक्ति गलती करता है क्योंकि वह विज्ञेपज्ञ नहीं साधारणजन है और उसने अपने को सौंदर्यशास्त्र के प्रश्नों के समाधान में नहीं लगाया है । यदि वह इन विषयों में गहरे पैठता तो-रेनाँ की 'भाकँ आरेल' पुस्तक में यह विवेचन पाता कि वेशविधायक का कार्य कला है और जो लोग स्त्री की सज्जा को श्रेष्ठतम कला नहीं समझ सकते वे संकुचित मनोवृत्ति के अनुद्बुद्ध जीव हैं । रेनाँ का कथन है—'यह बड़ी भारी कला है ।' और उसे यह भी ज्ञात होता कि कई सौंदर्यात्मक प्रणालियों में—उदाहरणार्थ विद्वान् प्रोफेसर क्रेलिक की सौंदर्य-शास्त्र पर दो पुस्तकों में और गुवायू के ग्रन्थ 'समकालीन सौंदर्यशास्त्र की समस्यायें' में परिधान, रुचि और स्पर्श की कलाएँ समाविष्ट की गई हैं ।

तब हमारे व्यक्तिगत निरीक्षण से कलाओं का पंचमुखी रूप उत्पन्न होता है—(क्रेलिक, पृ० १७५) । वे पाँचो ज्ञानेन्द्रियों के सौंदर्यात्मक निरूपण हैं ।

ये पाँचो कलाएँ निम्नलिखित हैं:—

पृ० १७५—आस्वाद (रुचि) की कला

पृ० १७७—घ्राण की कला

पृ० १८०—स्पर्श की कला

पृ० १८२—श्रवण की कला

पृ० १८४—दर्शन की कला

परन्तु साधारण व्यक्ति या तो यह सब जानता नहीं या जानना नहीं चाहता और निश्चित रूप से विश्वस्त है कि सौंदर्य को कला का विषय मान लेने से कला संबंधी सभी प्रश्न आसानी और स्पष्टता के साथ हल किए जा सकते हैं। उसे यह स्पष्ट और बोधगम्य प्रतीत होता है कि कला वही है जो सौंदर्य को प्रस्तुत करे, और सौंदर्य का उल्लेख मात्र कला संबंधी सभी प्रश्नों के उतर-स्वरूप पर्याप्त है।

परन्तु जो सौंदर्य कला का विषय है वह क्या है ? इसकी परिभाषा, कैसे की जाय ? यह क्या है ?

यह हमेशा का दस्तूर रहा है कि किसी शब्द द्वारा प्रेषित अर्थ जितना ही धुंधला और जटिल होगा उतने ही अधिक गंभीर्य तथा आत्मविश्वास के साथ लोग उसका प्रयोग करेंगे। और वे यह बहाना करेंगे कि इस शब्द का अभीष्ट अर्थ इतना सरल है कि उसके विषय में यह विवाद करना व्यर्थ है कि वास्तव में इसका अर्थ क्या है।

रूढ़िवादी धर्म के प्रश्न साधारणतया इसी प्रकार सुलझाए जाते हैं और आजकल लोग इसी तरह कला चेतना का निरूपण करते हैं। यह पहले ही मान लिया जाता है कि सौंदर्य द्वारा अभिहित अर्थ सभी को ज्ञात है। परन्तु न केवल यह अज्ञात है वरन् डेढ़ सौ वर्षों के भीतर भारी विद्वानों और गंभीर विचारकों द्वारा इस विषय पर लिखी गई पुस्तकों की विशाल राशि के बावजूद (जब से १७५० में वामगार्टेन ने सौंदर्य-शास्त्र की स्थापना की) यह प्रश्न कि सौंदर्य क्या है आज तक सुझाया नहीं जा सका और सौंदर्य-शास्त्र की प्रत्येक पुस्तक में इसके नए-नए उत्तर प्राप्य हैं। इस विषय पर मेरी पडो हुई अंतिम पुस्तकों में जूलियस मियेल्डर द्वारा लिखित 'सौंदर्य को पहली' एक अच्छी पुस्तक है। यह शीर्षक इस प्रश्न के स्वरूप का समुचित स्पष्टीकरण कर देता है कि सौंदर्य क्या है ? डेढ़ सौ वर्षों तक हजारों विद्वानों द्वारा सुचिंतित होने पर भी सौंदर्य शब्द का अर्थ आज भी पहली बना हुआ है। जर्मन लोग इसका उत्तर सौ विभिन्न प्रकारों से अपने ही ढंग से देते हैं। शरीर-सौंदर्यवादी, विशेषकर अंग्रेज : हर्वर्ट स्पेंसर, ग्रांट ऐलेन, और उनका समुदाय—इस प्रश्न का उत्तर प्रत्येक व्यक्ति अपने निजी ढंग से देता है; फ्रासीसी नैतिक समाहारक और गुवायू और टेन के अनुयायी भी अपने-अपने निराले ढंग से उत्तर देते हैं; वामगार्टेन, कैंट, शॉलिंग, शिलर, फिश्ले, विकेनमैन, लेसिंग, हीगेल, शोपेनहावर, हार्टमैन, शैसलर, कजिन, लेवेक आदि द्वारा दिए गए समाधान सब को मालूम हैं।

है कि कला में सर्वोच्च की स्थिति परमावस्था है 'अभिराम', 'रमणीक', 'सुन्दर', सभी योत्सवों में अर्थात् उन रातों में जिनमें यह सिद्धांत प्रचलित इस तरह का अर्थ दिया गया है ।

इसी भाषा द्वारा, अतएव लीक शैली नाम 'अच्छा' और 'सुन्दर' शब्दों को अर्थ कदापि नहीं कि वह वस्तु अच्छी भी है ।

सुन्दर है; परन्तु यदि हम कहें हैं कि अर्थक वस्तु सुन्दर है तो इसका यह उसके रूप के कारण 'अच्छा' कहें हैं तो इस तरह हम कहें हैं कि वह वस्तु की कल्पना में 'अच्छा' की कल्पना नहीं निहित है । यदि किसी वस्तु को हम की कल्पना (सिद्धांत) समाहित है, परन्तु इसका विशेष सत्य नहीं है, 'सर्वोच्च' शब्दों को सुख प्रदान करे । अब, 'अच्छा' शब्द और उसकी कल्पना में 'सुन्दर' परन्तु 'सुन्दर' का प्रयोग तो केवल उस पदार्थ के लिए किया जा सकता है जो सकारण है, यदि वे हमें प्रसन्न नहीं कर सकते तो हम उन्हें बुरा कर सकते हैं । बुरा, तथा संगीत यदि हमें आनंद प्रदान करते हैं तो हम उन्हें अच्छा कर सकते हैं। आनंद, या संस्कारण सुन्दर हो सकता है । काव्य, विचार, कोई आदमी, घोड़ा, घर, देश, या संस्कारण सुन्दर हो सकता है । काव्य, विचार और बुरा । परन्तु 'सुन्दर' या 'भेदा' संगीत नाम की कोई वस्तु नहीं हो सकती । और बुरा । संगीत आनंदप्रद तथा अच्छा हो सकता है या फिर आनंदरहित इसी में, या में कोई काव्य दयापूर्ण और अच्छा हो सकता है या फिर और वह आपका आशय न समझना ।

की घोषणा दिया है उसमें 'भेदा काव्य' किया है, या फलाना गीत 'सुन्दर' है—तो कोई काव्य किया है उसमें एक 'सुन्दर काव्य' किया है, या जिस आदमी ने दूसरे जिस अर्थक आदमी ने एक दूसरे आदमी को अपना कोट दे डाला, या ऐसा ही विदेशी भाषाओं से अपरिचित किसी संस्कारण इसी से यदि आप कहें कि करने लगे हैं तथापि यह अच्छा प्रयोग नहीं है ।

निरंतरक हो । यद्यपि आलोक्य लीक 'भेदा काम' और 'सुन्दर संगीत' का प्रयोग इसी भाषा में 'कैंसोटा' (सर्वोच्च) शब्द का अर्थ है : केवल वह वस्तु जो मुख्य सिद्धांत आर्षव है ?

समझते पर नहीं पहुँच सके ? सर्वोच्च की यह धारणा क्या है जिस पर कला का ऊँच सी शाल के बीच के विभिन्न रातों और विचारधाराओं वाले दार्शनिक किसी मार्ग पर चलते हैं जो विना विचार किए चलते हैं, परन्तु जिसकी परिभाषा करने में 'सर्वोच्च' की यह विचार कल्पना क्या है, जो उन लोगों को तो इसकी सरल

'कमनीय' प्रभृति शब्दसमूह 'रूपात्मक सौंदर्य' का अर्थ रखते हुए भी 'अच्छाई', 'दयालुता' आदि अर्थ अभिव्यक्त करते हैं अर्थात् 'अच्छा' शब्द के स्थानापन्न बन चुके हैं ।

अतः उन भाषाओं में 'सुन्दर विचार', 'सुन्दर कार्य' या 'सुन्दर संगीत' ऐसी अभिव्यक्तियों का प्रयोग एक दम स्वाभाविक हो गया है । उन भाषाओं में अब ऐसा कोई उपयुक्त शब्द है नहीं जिसके द्वारा स्पष्टतया रूपात्मक सौंदर्य का संकेत दिया जा सके । अतः उस विचार के प्रेपणार्थ वे 'देखने में सुन्दर' इत्यादि शब्द समुदायों का प्रयोग करती हैं ।

रूसी भाषा में और इस सौंदर्यवादी सिद्धांत द्वारा अभिभूत यूरोपीय भाषाओं में 'सौंदर्य' और 'सुन्दर' के प्रचलित विभिन्न अर्थों का निरीक्षण यह दिखाता है कि उनमें 'सौंदर्य' शब्द ने एक विशेष अर्थ ग्रहण कर लिया है, अर्थात् 'अच्छा' ।

ध्यान देने की बात यह है कि जब से हम रूसियों ने कला संबंधी यूरोपीय मत को मानना प्रारम्भ किया है, तब से वही परिवर्तन हमारी भाषा में भी होने लगा है और कुछ लोग विना आश्चर्य में पड़े पूरे विश्वास के साथ सुन्दर संगीत और भद्दे काम, यहाँ तक कि सुन्दर और भद्दे विचारों के विषय में बोलते और लिखते हैं; जबकि ४० वर्ष पहले, जब मैं युवक था, 'सुन्दर संगीत' और 'भद्दे काम' ऐसे शब्द समूह न केवल प्रयोग में न थे बल्कि दुर्बोध भी थे । प्रत्यक्ष ही योरोपीय विचारधारा द्वारा प्रदत्त 'सौंदर्य' का यह नया अर्थ रूसी समाज द्वारा मान्य होता जा रहा है ।

और वास्तव में यह अर्थ है क्या ? यह 'सौंदर्य'—जिस रूप में योरोपीयों द्वारा समझा जाता है—क्या है ?

इस प्रश्न का उत्तर देने के लिए मैं यहाँ सौंदर्य की उन परिभाषाओं में से कुछ को अवश्य उद्धृत करूँगा जो वर्तमान सौंदर्यवादी पद्धतियों में मान्य हैं । मैं पाठकों से प्रार्थना करूँगा कि इसकी अरोचकता से न घबराएँ बल्कि इसे अच्छी तरह पढ़ें, अच्छा तो हो कि सौंदर्यवादी विद्वान् लेखकों में से किसी एक का साहित्य पढ़ें । जर्मन सौंदर्यवादियों के विशाल ग्रंथों के अलावा इस प्रयोजन के लिए एक बड़ी अच्छी पुस्तक है कैलिक की जर्मन पुस्तक, नाइट का अंग्रेजी ग्रंथ या लेवेक की फ्रेंच पुस्तक । इस महत्त्वपूर्ण विषय में अन्यो. के विवरण पर विश्वास करना ठीक नहीं, अतः विभिन्न सम्मतियों तथा इस

कथ है ('सौंदर्य-शास्त्र' १८७८, पृ० ५) ।

की धारणा में है जो वास्तविक वस्तुओं का स्वभाव और अपरिवर्तनीय प्रति-
विम्बित मिथ्या बना दिया है जिनकी श्रद्धात्मक अभिव्यक्ति उस आदर्श सौंदर्य-
सिद्धिवादी तक लोगों ने कला की उत्कर्षण कल्पनाओं और आध्यात्मिक रहस्यों का
व्यक्तिगतता के स्वभाव को नहीं सीखा गया । जैसी से लेकर अब तक के प्रायः
पुस्तक की सूचिका में कहा है, 'सौंदर्य-विज्ञान से अधिक कोई भी विज्ञान
उसी विषय पर क्रम लेख के दौरान ने सौंदर्य-शास्त्र सवर्षी अपनी उत्तम
पुस्तक ही पढ़नी चाहिए ।

शैसनर के इस विचार की व्याख्या के प्रति विचरते होने के लिए उनकी
ही पढ़ी जाय, परन्तु सौंदर्य-शास्त्र के क्षेत्र में तो बहुत कम प्रायः है । *

को स्पष्ट और अनभिन्न दार्शनिक भाषा में व्यक्त करती है—और कही भले
जो इन तीन दोषों से मुक्त हो, वस्तुतः ठोस हो और महत्वपूर्ण विषय-वस्तु
और कभी पाठित्यपूर्ण विद्वानों का प्रदर्शन करता हुआ । निष्पन्न को वह शैली
प्रकार से दूसरे तक का संकल्पण पथ है—कभी वैभवशाली शब्दावली का
के इन दो प्रकारों के बीच एक तीसरा प्रकार है : नैतिक समाहार : जो एक
प्रवेश पाने योग्य उन्हें बनाया गया हो; और अतः अन्वेषण और निष्पन्न
विज्ञान के परिधान में लपटा जाता है, मानों इस पद्धति के पुण्य-प्रासाद में
शब्दावली का वर्णोत्पादक शोडधान—जहाँ सरलतम विचारों को सूक्ष्म
अनुसंधान की अस्वीकार्य गहराई और विषय-वस्तु के वैभव के साथ दार्शनिक
खिन्नपन से पूर्णतः, तथ्यहीन सुन्दर शब्दावली पाते हैं; और दूसरी और
प्रकार कभी-कभी आत्म-विरोधी भी होते हैं । एक और तो हम एकतरफा
व्याख्या के इतने विभिन्न प्रकार पाएँ जितने कि सौंदर्य-शास्त्र के क्षेत्र में । ये
'मैट्रिकल से ही दार्शनिक विज्ञान के किसी क्षेत्र में हम अनुसंधान और

में जगन सौंदर्यवादी शैसनर ने कहा है—

सौंदर्य-शास्त्र पर अपनी प्रसिद्ध, बहुलकाय और विषय पुस्तक की प्रस्तावना
अवश्य पढ़ी जाय ।

आवश्यक है कि सौंदर्यवादी विद्वानों में से कम से कम किसी एक को पुस्तक
क्षेत्र में विद्यमान भयंकर अस्पष्टता को एक खरेबा बनाने के लिए पढ़े

यदि पाठक कष्ट सह कर सौंदर्य की परिभाषा करनेवाले सौंदर्य-शास्त्र के प्रमुख विद्वानों के निम्नांकित उद्धरणों को पढ़ें तो उन्हें विश्वास हो जायगा कि यह भर्त्सना एकदम उचित है।

सुकरात, प्लैटो, अरस्तू और प्लोटिनस प्रभृति अन्य अनेक प्राचीनों द्वारा दी गई सौंदर्य की परिभाषाएँ मैं नहीं उद्धृत करूँगा क्योंकि वास्तव में प्राचीनों को शिव से असम्पृक्त उस सौंदर्य की धारणा न थी जो इस युग के सौंदर्य-शास्त्र का लक्ष्य और आधार है। सौंदर्य की अपनी धारणाओं के सबधमें प्राचीनों के एतद्विषयक निर्णयों का हवाला देकर हम उनके शब्दों को वह अर्थ प्रदान कर बैठते हैं जो उन्हें अभिप्रेत न था।*



तीसरा परिच्छेद

सौंदर्य सम्बन्धी विभिन्न सिद्धांतों का संक्षेप और उसकी वामगाटेंन से लेकर आज तक की परिभाषाएँ।

[यह परिच्छेद प्रदर्शित करता है कि कला की कोई सतोषप्रद परिभाषा नहीं बनी, परन्तु इस परिच्छेद को बहुत से पाठक या तो छोड़ देना चाहेंगे या सरसरी तौर से देख लेना चाहेंगे। इसमें तालस्ताय के अपने विचार नहीं हैं, हैं भी तो निषेधात्मक रूप से टिप्पणियों में।]

मैं सौंदर्य-शास्त्र के संस्थापक वामगाटेंन से प्रारंभ करता हूँ (१७१४-६२)!

वामगाटेंन के अनुसार † तार्किक ज्ञान का लक्ष्य सत्य है और रागात्मक (इन्द्रियात्मक) ज्ञान का लक्ष्य सौंदर्य है। इन्द्रियो द्वारा ज्ञेय परब्रह्म सौंदर्य है; तर्क द्वारा ज्ञेय ब्रह्म सत्य है; नैतिक संकल्प द्वारा गम्य ब्रह्म शिव है।

* इस विषय पर बर्नार्ड की स्तुत्य कृति 'सौंदर्य-शास्त्र और अरस्तू' और वाल्टर का भी ग्रंथ देखिए।

† शैसलर, पृ० ३६१।

इस निष्पत्ति के सांख्यशास्त्रियों के लिए सांद्य का अर्थ है—सुन्दर शरीर में सुन्दर आत्मा । अतः ये लोग वासनात्मक ज्ञान पूर्ण (ब्रह्म) के लीन विभावना—सत्य, शिव, सुन्दर—को एकदम देना में उजा देते हैं; और सांद्य फिर शिव और सत्य में विभिन हो जाता है ।

कला का लक्ष्य है नैतिक परिपूर्णता । *
 कला का लक्ष्य है नैतिक परिपूर्णता । *
 कला का लक्ष्य है नैतिक परिपूर्णता । *
 कला का लक्ष्य है नैतिक परिपूर्णता । *

कला का लक्ष्य है नैतिक परिपूर्णता । *
 कला का लक्ष्य है नैतिक परिपूर्णता । *
 कला का लक्ष्य है नैतिक परिपूर्णता । *
 कला का लक्ष्य है नैतिक परिपूर्णता । *

कला का लक्ष्य है नैतिक परिपूर्णता । *
 कला का लक्ष्य है नैतिक परिपूर्णता । *
 कला का लक्ष्य है नैतिक परिपूर्णता । *

कला का लक्ष्य है नैतिक परिपूर्णता । *
 कला का लक्ष्य है नैतिक परिपूर्णता । *
 कला का लक्ष्य है नैतिक परिपूर्णता । *

परन्तु परवर्ती सौंदर्यशास्त्रियों द्वारा न केवल यह धारणा अमान्य ही रही बल्कि, विकेलमैन का सिद्धात उत्पन्न हुआ जो एकदम इसके विपरीत है। कला के लक्ष्य को शिव के लक्ष्य से बड़े तीखेपन तथा शक्तिशाली ढंग से यह सिद्धात अलग करता है, और वाह्य सौंदर्य को कला का लक्ष्य घोषित करता है, यहाँ तक कि कला को दृश्यमान सौंदर्य तक ही सीमित कर देता है।

विकेलमैन के प्रसिद्ध ग्रंथ (१७१७-६७) के अनुसार सारी कला का विधान और लक्ष्य केवल सौंदर्य है—शिव से एकदम स्वतंत्र और असंपृक्त सौंदर्य। तीन प्रकार का सौंदर्य होता है:—(१) रूप का सौंदर्य, (२) विचार का सौंदर्य जो रूप में अभिव्यक्त होता है (प्रगतिशील कला में), (३) अभिव्यक्ति का सौंदर्य, इसकी उपलब्धि तभी संभव है जब पूर्वोक्त दो शतों उपस्थित हों। अभिव्यक्ति का यह सौंदर्य कला का महत्तम लक्ष्य है और प्राचीन कला में प्राप्य है; अतः आधुनिक कला प्राचीन कला के अनुकरण को अपना लक्ष्य बनाए।*

इसी प्रकार कला को लेसिंग तथा हर्डर ने समझा और उनके बाद गेटे ने और जर्मनी के सभी विशिष्ट सौंदर्यशास्त्रियों ने समझा। कैंट के युग से एक विभिन्न कला सिद्धात उत्पन्न हुआ।

इस काल में इंग्लैंड, फ्रांस, इटली और हालैंड में सौंदर्य संबंधी स्वदेशी सिद्धांतों का उदय हुआ, जो यद्यपि जर्मन पण्डितों से न लिए गए थे तथापि तद्वत् अस्पष्ट और विरोधी थे। और इन सभी लेखकों ने, जर्मन सौंदर्यशास्त्रियों की तरह, 'सुन्दर' के आधार पर अपने सिद्धांतों की स्थापना की। इन्होंने सौंदर्य को ऐसी वस्तु समझा जो निर्विकल्प रूपसे स्थित है और न्यूनाधिक शिव से समन्वित है अथवा एक ही स्रोत से दोनों उत्पन्न होते हैं। इंग्लैंड में वामगार्टन के कुछ ही पहले शैप्ट्सवरी, हचेसन, होम, बर्क, होगार्थ और अन्योंने कला के विषय में लिखा।

शैप्ट्सवरी (१६७०-१७१३) के अनुसार 'जो सुन्दर है वह सम और सुडौल है, जो सम और सुडौल है वह सत्य है और जो सुन्दर तथा सत्य है अंततः वह स्वीकार्य और शिव है। †, उन्होंने कहा कि सौंदर्य मस्तिष्क द्वारा ही ज्ञेय है। ईश्वर आदि सौंदर्य है; एक ही स्रोत से सौंदर्य और शिव उद्भूत होते हैं।

* वही, ० ३८८-९०।

† 'सुन्दर की मीमांसा' नाइट, खंड १, पृ० १६५, १६६।

शरीरद्वारा शरीर में कला और सुन्दरता की ये प्रमुख परिभाषाएँ थीं ।
 वही काल में कला पर लिखनेवाले थे पीपर ऐन्ड और वेंटी । इनके
 कुछ ही समय बाद हुए लिडरी, डिप्लेनवर्ट और किरी इद तक बालीयर ।
 पीपर ऐन्ड के अनुसार (‘सौन्दर्य व्याख्या’ १७४१), तीन प्रकार का सौन्दर्य
 होता है—शारीरिक सौन्दर्य, शारीरिक सौन्दर्य और जीवन सौन्दर्य ।†

शक्ति है ।†
 शीलर का मत है कि उदात्त से बड़े हुए हैं, उदात्त के उद्वेगमन्वयन
 और पुरुष से उपलब्ध होता है; द्वितीय अर्थात् समान, संपर्क और गोचर्य है ।
 समान की रक्षा की साधन है । प्रथम अर्थात् आत्मरक्षण की प्राण, सुरक्षा,
 आनन्द और पुरुष, जो कि उदात्त से बड़े हुए हैं, उदात्त के उद्वेगमन्वयन
 है; सामाजिकता और काम प्रवृत्ति, जो सौन्दर्य से जुड़ी हैं, सौन्दर्य की उद्वेगम
 शीलर के मत का दार्शनिक अनुसंधान” उदात्त और सुन्दर, जो काम के लक्ष्य
 है, आत्मरक्षण और समाज-रक्षण को प्रेरणाओं से उत्पन्न होते हैं । यदि हम
 विचारों के मूल का दार्शनिक अनुसंधान” उदात्त और सुन्दर, जो काम के लक्ष्य
 है, आत्मरक्षण और समाज-रक्षण को प्रेरणाओं से उत्पन्न होते हैं । यदि हम
 शीलर के अनुसार (१९६६-१७-२) सौन्दर्य वह है जो सुन्दर हो । अतः
 सौन्दर्य की परिभाषा केवल शक्ति कर सकती है । सच्ची शक्ति का मानदण्ड यह
 है कि अत्यन्त अल्प सीमाओं में अधिकतम समृद्धि, पूर्णता, शक्ति और प्रभाव
 की विविधता रखती जाय । प्रपूर्ण कलाशक्ति का यही आदर्श है ।
 वर्क के अनुसार (१७२६-१७६७—“उदात्त और सुन्दर संशोधन” उदात्त और सुन्दर संशोधन
 का दार्शनिक अनुसंधान” उदात्त और सुन्दर, जो काम के लक्ष्य
 है, आत्मरक्षण और समाज-रक्षण को प्रेरणाओं से उत्पन्न होते हैं । यदि हम
 शीलर के अनुसार (१९६६-१७-२) सौन्दर्य वह है जो सुन्दर हो । अतः
 सौन्दर्य की परिभाषा केवल शक्ति कर सकती है । सच्ची शक्ति का मानदण्ड यह
 है कि अत्यन्त अल्प सीमाओं में अधिकतम समृद्धि, पूर्णता, शक्ति और प्रभाव
 की विविधता रखती जाय । प्रपूर्ण कलाशक्ति का यही आदर्श है ।
 शीलर के अनुसार (१९६६-१७-२) सौन्दर्य वह है जो सुन्दर हो । अतः
 सौन्दर्य की परिभाषा केवल शक्ति कर सकती है । सच्ची शक्ति का मानदण्ड यह
 है कि अत्यन्त अल्प सीमाओं में अधिकतम समृद्धि, पूर्णता, शक्ति और प्रभाव
 की विविधता रखती जाय । प्रपूर्ण कलाशक्ति का यही आदर्श है ।
 शीलर के अनुसार (१९६६-१७-२) सौन्दर्य वह है जो सुन्दर हो । अतः
 सौन्दर्य की परिभाषा केवल शक्ति कर सकती है । सच्ची शक्ति का मानदण्ड यह
 है कि अत्यन्त अल्प सीमाओं में अधिकतम समृद्धि, पूर्णता, शक्ति और प्रभाव
 की विविधता रखती जाय । प्रपूर्ण कलाशक्ति का यही आदर्श है ।

कला-कर्मों उसके प्रतिफल रहता है ।*
 शीलर सदैव शिव-समन्वित नहीं होता, बल्कि शिव से अलग रहता है और
 बौद्ध नैतिक बौद्ध की विरोधिता ही सकता है । अतः शैवस्यन के अनुसार
 के परिज्ञान में ‘एक शीलर बौद्ध’ हमारा पय-प्रदर्शन करता है । यह शीलरों
 हमें एकलपता तथा विविधता की बातों को जानने में मदद है । कला
 धारणाओं के मूल का अन्वेषण” कला का लक्ष्य सौन्दर्य है शिव का सार
 शैवस्यन के अनुसार (१९६६-१७-१७—“सौन्दर्य और पुरुष सन्तर्पण हमारी
 लयापि ये दोनों तत्त्व फिर किरी शिवच्छेद तत्त्व में विभक्त हो जाते हैं ।
 कला: यद्यपि शैवस्यन सौन्दर्य का शिव से अलग कोई वर्ण मानते हैं,

बैटो के अनुसार (१७१३-८०) कला का लक्ष्य है आनन्द प्रदान करना, अतः प्रकृति की अनुकृति में कला निहित है।^१ डिडरो की कला परिभाषा ऐसी ही है।

अंग्रेज लेखकों की तरह फ्रेंच लेखकों का भी यही मत है कि सौन्दर्य का निर्धारण रुचि करती है; और रुचि के नियम न तो कही लिखे गए हैं और न उनका निर्धारण ही संभव है—यह सभी लोग मानते हैं। डिऐलम्बर्ट और वाल्तेयर का भी यही मत था।^२

पंगानो के अनुसार, जो उस युग का इटैलियन सौन्दर्यशास्त्री था, प्रकृति में विकीर्ण सुन्दरताओं का समन्वय ही कला है। इन सुन्दरताओं को समझने की योग्यता रुचि है, और उन्हें प्रपूर्ण एक में समन्वित करना कलात्मक प्रतिभा है। सौन्दर्य शिव में विलीन हो जाता है अतः दृश्यमान बनाया गया शिव सौन्दर्य है, और शिव आंतरिक सौन्दर्य है।^३

अन्य इटैलियनों की सम्मति के अनुसार कला अहभाव है जो हमारी आत्मरक्षण और समाज की अभिलाषा पर स्थापित है। बर्क का भी यही मत था। इस मत के समर्थक थे—मुरैतरी (१६७२-१७५०) और विशेषकर स्पैलेटी (१७६५)।^४

डच लेखकों में हेफटरहुई (१७२०-६०), जिनका प्रभाव जर्मन सौन्दर्यशास्त्रियों और गेटे पर पड़ा, उल्लेखनीय है। उनके अनुसार सौन्दर्य वह है जो अत्यधिक सुख दे और वही वस्तु अधिक सुख देती है जो हमें अत्यल्प समय में अधिकतम संख्या में प्रज्ञान देती है। सौन्दर्य का उपभोग उच्चतम सिद्धि है जिसे मनुष्य प्राप्त कर सकता है, क्योंकि अल्पतम समय में यह अधिकतम मात्रा में प्रज्ञान प्रदान करता है।^५

पिछली शती में जर्मनी से बाहर ये सौन्दर्य सम्बन्धी सिद्धांत प्रचलित थे। जर्मनी में विकेलमैन के वाद फिर एक पूर्णतः नवीन सिद्धांत उठा, जो सबसे अधिक यह स्पष्ट करता है कि सौन्दर्य की और कला की यह धारणा वस्तुतः क्या है। इसके पूर्वतक थे कैंट (१७२८-१८०४)।

१. शैलर, पृ० ३१६।

२. नाइट, पृ० १०२-४।

३. आर० कैंलिक, पृ० १२४।

४. शैलर, पृ० ३२८।

५. शैलर, पृ० ३३१-३३।

उनके अन्वयियों ने कहा पर लिखा ।
फिर (१७६२-१८१४) का कथन है कि सैन्द्य दौड़ इस तरह प्रसृत
होती है : संसार—अर्थात् प्रकृति—के दो पक्ष हैं : हेमाटी सीमाओं का पृथ
और हेमाटी मुक्त, आदर्शवादी कायबिलों का पृथ । प्रथम में सार सीमावद्ध

कैट के बाद, शिवीय शक्ति के विचारकों के बाद, फिर, शक्ति, शक्ति, शक्ति और
वृद्धि नहीं की तथापि इसके विषय रूपों—नाटक, संगीत, विनोद आदि—की
उल्लेख्य थे विनोद हेमाटी, विनोद यद्यपि सैन्द्य की परिभाषा में कोई
शिवर के अतिरिक्त, सैन्द्य विज्ञान में कैट के मतान्वयियों में सर्वाधिक
और कुछ न हो ।

जीवन के सैन्द्यों के प्रकटिकरण के रूप में, जिसका लक्ष्य सैन्द्य के सिद्धा
कला को एक खल कहे जा सकता है—नाण्य पक्षों के रूप में नहीं, बल्कि रूप
जो व्यावहारिक लाभ से रहित हो । कैट का भी उही मत था । अर्थात्
उनके अनुसार कला का लक्ष्य सैन्द्य है, जिसका उद्देश्य स्थल है वह अनन्द
शिवर (१७५६-१८०५) भी थे, विनोद सैन्द्यशास्त्र पर बहूँ कुछ लिखा ।
इसी तरह कैट के अन्वयियों ने भी सैन्द्य की परिभाषा की है । इन्में
देखा जाय ।

के उपर्युक्त यह उस पक्ष का रूप है, जो उद्योगिता रहित होने पर भी
अवश्य आनन्द प्रदान करता है; और अपने वर्तमान अवस्था में, अपने प्रयोजन
परक अर्थ में वह है, जो बिना किसी लक्ष्य या व्यावहारिक लाभ के संदेव और
शोभना सैन्द्यप्रिय भवना का आधार है । कैट के अनुसार सैन्द्य अपने व्यक्ति-
किये निर्णय करती है और बिना कामना के आनन्द उपलब्ध करती है । यह
निरीक्षण के इन दो साधनों के अलावा निर्णय की योग्यता भी है जो बिना लक्ष्य
शुद्ध लक्ष्य का है, द्वितीय प्रयत्न व्यावहारिक वृद्धि का, मूल्य विवेक का ।
सत्य की खोज करता है; अपने शिवर वह शिव की खोज करता है । प्रथम प्रयत्न
अपने से बाह्य प्रकृति में अपने अतिरिक्त का ज्ञान है । अपने से बाह्य प्रकृति में वह
कैट की सैन्द्य सन्तुष्टी शिक्षा निम्नलिखित रूप से स्थापित है : मूल्य की

है, द्वितीय में स्वतंत्र है। प्रथम पक्ष में प्रत्येक वस्तु सीमित, विकृत, संक्षिप्त, संकुचित है—और हम कुरूपता देखते हैं; द्वितीय पक्ष में, इसकी आंतरिक संपूर्णता, स्फूर्ति एवं पुनरुत्थान देखते हैं—और यही सौन्दर्य है। इस तरह फिरते के अनुसार किसी वस्तु की कुरूपता अथवा सुन्दरता दर्शक के दृष्टिकोण पर निर्भर है। अतः सौन्दर्य संसार में नहीं बल्कि सुन्दर आत्मा में प्राप्य है। कला इस सुन्दर आत्मा का व्यवतरूप है, और इसका लक्ष्य है संस्कार करना, केवल मस्तिष्क का ही नहीं—यह कार्य तो संत-महात्माओं का है; केवल हृदय का भी सुधार नहीं, क्योंकि यह कार्य सदाचारउपदेशक का है, बल्कि संपूर्ण मानवी व्यक्तित्व का संस्कार करना कला का लक्ष्य है। अतएव सौन्दर्य का लक्षण किसी बाह्य वस्तु में नहीं बल्कि कलाकार में स्थित सुन्दर उसकी आत्मा में है।^१

फिरते के बाद और उसी दिशा के अनुयायी फ्रेडरिक श्लेगेल और ऐडेम मूलर ने भी सौन्दर्य की परिभाषा दी। श्लेगेल के अनुसार (१७७२-१८२६) कला के सौन्दर्य को लोग अपूर्णता, एकांगिता, असम्बद्धतापूर्वक समझते हैं। सौन्दर्य केवल कला में ही नहीं निहित है, बल्कि प्रकृति और प्रेम में भी है; अतएव जो वस्तु वस्तुतः सुंदर है उसका प्रादुर्भाव कला, प्रकृति और प्रेम के योग से होता है। इसलिए श्लेगेल नैतिक और दार्शनिक कला को सौन्दर्यात्मक कला से अभिन्न रूप में देखता है।^२

ऐडेम मूलर के अनुसार (१७७६-१८२४) सौन्दर्य दो प्रकार का है : प्रथम—सर्वमान्य सौंदर्य जो लोगों को उसी तरह आकृष्ट करता है जिस तरह सूर्य अपनी ओर ग्रहों को आकर्षित करता है। यह प्रमुखतः प्राचीन कला में प्राप्य है। और द्वितीय—वैयक्तिक सौंदर्य स्वयं द्रष्टा से उत्पन्न होता है—मानों वह सौंदर्य को आकर्षित करने वाला सूर्य है। यही आधुनिक कला का सौंदर्य है। संसार, जिसमें सभी विरोधी तत्व समन्वित हो जाते हैं, परम सौंदर्यवान् है। प्रत्येक कलाकृति इस सार्वभौम समन्वय की पुनरावृत्ति है।^३ सर्वश्रेष्ठ कला जीवन की कला है।^४

फिरते और उसके अनुयायियों के बाद उसके एक समसामयिक, दार्शनिक शॉलिंग (१७७५-१८४५) का बहुत बड़ा प्रभाव इस युग की सौंदर्य भावना

१. शैसलर, पृ० ७६६-७१।

२. शैसलर, पृ० ७८६-८७।

३. क्लैलिक, पृ० १४८।

४. क्लैलिक, पृ० ८२०।

१. शंभर, पं० = २२-२६, = ३४-४१।
२. शंभर, पं० = ६१।
३. शंभर, पं० = ६७।

श्रीमद्यजुषि की रचना करा है : वरुण और विषय में—प्रकृति और आत्मा में। करा है और सौर्य के रूप में कला में अवतरित होला है। इंद्रवर अपना होला के अर्चन (१७७०-१८३१) इंद्रवर अपने को प्रकृति में व्यक्त और उपरिमाविष्ट होला बहो है, संभवतः शक्ति पूर्ण और गूढ़ है।

सूर्यदाय द्वारा अनजान हो मान्य है। यह मत पूर्ववर्ती मता से अधिक स्पष्ट आविर्भाव हुआ, जो अब तक बहोला द्वारा सजान रूप से मान्य है और बहुसंख्यक शक्ति और उसके अनुपातियों के बाद होला का मया सौर्य-विज्ञान शक्ति जीवन सुन्दर मनुष्य के लिए सुन्दर निवासात्मक बन सके।

जीवन की कला है, जो कला व्यापार को जीवन के आगार में निवेशित करा है। सुवर्णरामा में अवस्थित सौर्य का वास्तविकता कला है। कला का मूलम सजान व्यक्तित्व रूप में आविर्भाव हो सथा, वास्तविक सौर्य है; मनुष्य को शक्ति के दूसरे अनुपाती काष्ठ (१७३१-१८३२) के अर्चन, म.व.ना की सजान की सजातीय है।

कला अपने को इस आरा के सूर्योत्थक तक पहुँचा सता है। अतएव कला संसार में हम मूल कल्पना की विज्ञान मात्र देख पाते है, परन्तु कल्पना के द्वारा यत। उसके अर्चन सौर्य की शक्ति प्रत्येक वस्तु की प्राथमिक कल्पना है। शक्ति के अनुपातियों में सर्वाधिक उल्लेख शंभर (१७८०-१८१६) को सौर्य शक्ति शक्ति का सौर्य करा है।

अपने ज्ञान और कौशल से सौर्य की सौर्य बहो करा, वरुण उनके शक्ति प्रतिफल के रूप में देनेवाला शक्ति का व्यक्त हो सौर्य है। कलाकार अवेतन और वेतन का योग है। अतः कला ज्ञान का अवेतन योग है। कला व्यक्तित्व-परक और वस्तु-परक का योग है, प्रकृति और ब्रह्म का योग है, का दर्शन सौर्य है और कलाकृतियों का प्रमुख लक्षण है अनजान।

बन जाता है और वस्तु अपना हो विषय बन जाती है। शक्ति में अनजान धारणा का फल है जिसके द्वारा विषय (व्यक्ति) स्वयं अपना हो वस्तु (वस्तु) स्वयं धारणाओं पर पडा। उनके मनुष्यार कला प्रत्येक विषयक उस

भावना का भौतिक पदार्थ में प्रकाशन सौंदर्य है। केवल आत्मा और तत्संबंधी वस्तुएँ वस्तुतः सुन्दर होती हैं, अतएव प्रकृति का सौंदर्य आत्मा के स्वाभाविक सौंदर्य की छाया है—जो सुन्दर है वह आध्यात्मिक तत्त्वों से युक्त है। परन्तु यह आध्यात्मिक तत्त्व इन्द्रियात्मक रूप में दिखाई पड़े। आत्मा की इन्द्रियात्मक अभिव्यक्ति केवल छाया है, और यही छाया सुन्दर की एकमात्र वास्तविकता है। इस प्रकार भावना की इस छाया को सृष्टि कला है। और धर्म एवं दर्शनशास्त्र के सहयोग से मानव जाति की गंभीर समस्याओं तथा आत्मा के श्रेष्ठतम सत्यों के परिज्ञान और उनके प्रकाशन का साधन है।

हीगेल के मतानुसार सत्य और सौन्दर्य एक ही वस्तु हैं, अभिन्न हैं। भेद केवल यह है कि चेतना ही अपने अविकृत रूप में सत्य है और विचारगम्य है। यह चेतना, बाह्य रूप से अभिव्यक्त होने पर, बुद्धि के लिए न केवल सत्य अपितु सुन्दर भी हो जाती है। चेतना का व्यक्त रूप ही सौन्दर्य है।^१

हीगेल के पश्चात् उनके कई मतानुयायी हुए : बीसे, आर्नल्ड रूज, रोजेन-क्रैन्ज़, थियोडोर विश्चर इत्यादि।

बीसे के मतानुसार (१८०१-६७) सौन्दर्य के निर्विकल्प आध्यात्मिक सत्य का बाह्य, मृत, अचेतन भौतिक-पदार्थ में समावेश कला है। इस पदार्थ में सन्निविष्ट सौन्दर्य से असंपृक्त इसका दर्शन मात्र समस्त स्वतंत्र अस्तित्व का निषेध उपस्थित करता है।

बीसे का मत है कि सत्य की धारणा में ज्ञान के व्यक्तिनिष्ठ और वस्तुनिष्ठ पक्षों के बीच का विरोध निहिता है, क्योंकि एक व्यक्तिगत अहं विश्वात्मा के दर्शन कर लेता है। यह विरोध एक विचार द्वारा दूर किया जा सकता है, जो उन सार्वभौमिक और व्यक्तिगत को एक में संयुक्त करता है, जो हमारी सत्य विषयक धारणाओं में अलग-अलग हो जाते हैं। ऐसी विचारधारा सर्वमान्य सत्य होगी। यही सर्वमान्य सत्य सौन्दर्य है।^२

हीगेल के कट्टर अनुयायी रूज के अनुसार (१८०२-८०) चेतना का आत्मप्रकाशन सौन्दर्य है। आत्मा जब चिंतनमग्न होती है तब या तो पूर्णतः व्यक्त हो जाती है और तब उसकी वह पूर्ण अभिव्यक्ति सौन्दर्य है; यदि आत्मा

१. शैतलर, पृ० ६४६, १०८५, ६८४-८५, ६६०।

२. शैतलर, पृ० ६६६, ६५५, ६५६।

होना के वृत्त विरही शोचनहार से विरही होने का समस्त मान्यता को, उसकी शैल्य संवर्धन स्थापना को, अस्वीकार किया।
 न कि आइरिस से, या मोमा के इन्द्रवर्ण से पौराणिक संवत् के कारण।
 काल, यथा इन्द्रवर्ण, जो कि अपनी रक्षा को और रंगों के कारण सुन्दर है
 हृदय का मत है कि मायः वे पदाय सुन्दर होते हैं, जो ३३ भी व्यक्त नहीं
 और काव्य में पूर्णतः सार्वभौम। पूर्ववर्ती शैल्य-शास्त्रियों के ठीक विपरीत
 शिष्य और स्थापन-कला में साध रहे हैं; सगीत में अनुक्रम से और साध;
 हम 'सुन्दर' कहते हैं; और इन संवर्धनों का पला लाना कला है, जो कि शिष्य,
 आधार है मारि मानविक अनुभवों से सम्बन्धित है। कुछ ऐसे संवत् हैं जिन्हें
 धारणा का और इस धारणा को आधारमय खोज निकालना ज़रूरी है। ये
 ही सही जो स्वयं अस्तिव रखती हैं। अस्तिव है वो केवल है मारी
 हृदय के अनुसार (१७७३-१८४१) शैल्य नाम को ऐसी कोई वस्तु नहीं

में दो नाम उल्लेख है—हृदय और शोचनहार।

एकदम विपरीत थी, इस मत का प्रतिवाद और उपदेश करती थी। इस विधा
 प्रभाव से स्वयं थीं (कि शैल्य भावना का स्थापन है), वरन् इस मत के
 के मर्तों के साथ ही, शैल्य की मन्त्र भी व्याख्याएँ हुईं जो न केवल होने के
 शैल्य की विवचना पर उनका एकाधिपत्य नहीं था। जर्मनी में, होने संशय
 ये सिद्धान्त होने संशय के जर्मन शैल्यशास्त्रियों के थे, परन्तु

शुद्धतम अस्तिव ही।

का शुद्धतम रूप अस्तिव है अतएव शुद्धतम कला वह है, जिसका विषय
 भी शैल्य हीमा शक्ति वह उस शुद्धता को एक अनिवार्य कर्ता है। भावना
 विवनी की भावना हीमा उतनी ही उतनी शैल्य हीमा; परन्तु निम्नतम में
 शुद्धता है जिन्हें आर. है—अवरीह को रक्षाओं द्वारा व्यक्त किया जा सकता है।
 भावना का स्थापन है। भावना स्वयंभूव अभिव्यक्त है, परन्तु विचारों को ऐसी
 वि. शेर के मतानुसार (१८०७-१८७७) सगीत वस्तु के रूप में शैल्य

जाती है।

अपूर्ण रूप से व्यक्त होती है, जो उसे अपनी इस अर्था अभिव्यक्ति को परिचय
 करने की आवश्यकता का अनुभव होता है और तब वह स्वगतमक कला ही

शोपेनहावर के अनुसार (१७८८-१८६०) संकल्प संसार में कई स्वरों पर वस्तुमान् हो जाता है और यद्यपि स्तर जितना ऊँचा होगा उतना ही सुन्दर वह होगा तथापि प्रत्येक स्तर का अपना निजी सौन्दर्य है। अहंभावना का तिरोभाव और संकल्प के व्यक्त रूप के इन स्तरों में से किसी एक का चिंतन हमें सौन्दर्य का परिज्ञान कराता है। शोपेनहावर का कथन है कि प्रत्येक व्यक्ति के पास चेतना को विभिन्न स्तरों पर वस्तुमान् करने की क्षमता है। कलाकार की प्रतिभा में यह क्षमता कुछ बढ़ कर है। अतः वह श्रेष्ठतर सौन्दर्य को अभिव्यक्त कराती है।^१

इन मान्य लेखकों के पश्चात् जर्मनी में कुछ कम प्रभावशाली और कम मौलिक लेखक हुए, हार्टमैन, कर्चमैन, श्नैस, और किसी हद तक हेमहोल्ट्जे (सौन्दर्य शास्त्री के रूप में), बर्जमैन, जंगमैन और अन्य अनेक।

हार्टमैन के अनुसार (१८४२) सौन्दर्य बाह्य संसार में नहीं है, न तो स्वयं वस्तु में, न तो मनुष्य की आत्मा में, वरन् कलाकार द्वारा प्रसूत 'प्रतीति' में। वस्तु अपने में सुन्दर नहीं होती, वरन् कलाकार द्वारा सुन्दर बना दी जाती है।^२

श्नैस के अनुसार (१७९८-१८७५) संसार में प्रपूर्ण सौन्दर्य अप्राप्य है। प्रकृति में इस ओर एक प्रयास अवश्य है। जो कुछ प्रकृति नहीं दे सकती वह कला देती है। प्रकृति में अप्राप्य समरसता से अभिज्ञ, मुक्त अहं की शक्ति में कला दिखाई पड़ती है।^३

कर्चमैन (१८०२-८४) ने प्रयोगात्मक सौन्दर्य विज्ञान पर लिखा। उनकी व्यवस्था में इतिहास के सभी तत्वों का योग एक दम सयोगवश होता है। इस प्रकार, उनके मतानुसार इतिहास के ६ क्षेत्र हैं:—ज्ञान-क्षेत्र, सम्पत्ति-क्षेत्र, सदाचार-क्षेत्र, विश्वास-क्षेत्र, राजनीति-क्षेत्र, सौन्दर्य-क्षेत्र—और सौन्दर्य-क्षेत्र की कार्यावली कला है।^४

हेमहोल्ट्जे के मतानुसार (१८२१-९४), जिन्होंने संगीत और सौन्दर्य के संबंध में लिखा, अपरिवर्तनीय नियमों के पालन से ही संगीत में सौन्दर्य उपलब्ध होता है। ये नियम कलाकार को नहीं ज्ञात होते अतएव कलाकार

१. शैसलर पृ० १०९७-११०० । २. शैसलर ० ११२४-११०७ ।

३. नाइट, पृ० ८१-८२ । ४. नाइ, पृ० ८३ ।

५. शैसलर, पृ० ११२१ ।

१. गाइड, पृ० २५, नं० १ ।
 ३. गाइड, पृ० ११२ ।
 ४. गाइड, पृ० २२ ।
 २. गाइड, पृ० २२ ।
 ४. गाइड, पृ० ११२-११३ ।

अथवा शक्ति का प्रकाशन ।

पीछे का कोई अर्थ ही नहीं है—अवस्थापूर्ण शक्ति में एक आत्मा
 लंबे, शक्ति और शक्ति के अर्थों में । उनका मत है कि शक्ति का
 वह उस प्रत्यक्ष और स्वतंत्र प्रकाशन में सदैव समाविष्ट रहता है ।

विशेष या कि स्वतंत्र शक्ति जब ईन्द्रियगत रूप में अवतरित होती है,
 तब तब तक पिस्टेट में शक्ति और लंबे की पुनरावृत्ति की । उनका
 यह परिधान है, जिसके द्वारा हम सदैव के दर्शन करते हैं ।

अर्थात् अर्थ का स्वाभाविक लक्षणों द्वारा प्रकाशन सदैव है । अर्थ विशेष
 और ज्ञान सदैव-शास्त्रियों के भी मतानुयायी थे । उनका परिभाषा के
 कविता के बाद जोड़िए हुए (१७६६-१८४२), जो कविता के शिष्य
 सदैव स्थित है ।

परिभाषा की जा सकती है और अनिर्वाच्य एक में अर्थ का धारणा में
 वह है जो आनंदित करे । वे विशेषाधिकार कहते हैं कि सदैव की वस्तुमत्तात्मक
 पूर्ण होता है । वे इसका विरोध करते हैं कि कला अर्थात् है और सदैव
 अनुयायी थे । उनके सिद्धान्त के अनुसार, सदैव का आधार सदैव सदाचार-
 कविता (१७६२-१८६७) सुधारक थे और ज्ञान आदर्शवादियों के
 पिस्टेट, रचना, लंबे ।

कास में इस अवधि में सदैव-शास्त्र के प्रमुख लेखक थे कविता, जोड़िए,
 सिद्धान्त निम्नलिखित हैं :—

आजकल कास, ईश्वर अन्य राशियों के प्रमुख प्रतिनिधियों के सदैव संबंधी
 वैशेष, सदैव प्रेम की नींव है ।

यातीत गुण है; द्वितीय, ज्ञान मात्र से सदैव हमें आनंदित करता है; और
 ज्ञान के अनुसार (मूल्य १८२५) प्रथमः सदैव वस्तुओं का ईन्द्रि-
 य-शास्त्र की समस्या यह है कि वह बड़ा कि कैसे क्या पसन्द है ।

करना असम्भव है । सदैव व्यक्तिमत्तापूर्वक समझा जा सकता है, अतः
 वर्तमान के अनुसार (जन्म १८४०) वस्तुमत्तापूर्वक सदैव की परिभाषा
 के अनुरोधों को सदैव अवतरित हो जाता है और विशेषण से पर रहता है ।

सौंदर्य पर इसी तरह की अस्पष्ट सम्मति फ्रेंच तत्त्वचिंतक रैविसन ने भी प्रगट की। वे सौंदर्य को संसार का महत्तम प्रयोजन और लक्ष्य समझते थे। 'सर्वाधिक स्वर्गिक और विशेषकर सर्वाधिक पूर्ण सौंदर्य में विश्व का रहस्य स्थित है।' और फिर 'सारा संसार एक अविकल्प सौंदर्य की सृष्टि है।' सौंदर्य, पदार्थों में जो प्रेम प्रविष्ट करा देता है, उसी के द्वारा पदार्थों का कारण है।

मैं सोहेश्य इन दार्शनिक अभिव्यक्तियों को मूल में उद्धृत कर रहा हूँ, क्योंकि जर्मन चाहे जितने भी दुर्वोध हों; फ्रेंच लोग, यदि एक बार जर्मनों की व्याख्या समझ लेते हैं और उनका अनुकरण करने लगते हैं तो एक वाक्य में अनेक विषम तत्त्वों को संयुक्त करने और अन्धाधुन्ध रूप से अनेकानेक अर्थ करने में वे जर्मनों को भी मात दे जाते हैं। उदाहरणार्थ, फ्रेंच विचारक लाचेलियर सौंदर्य पर विमर्श करते हुए कहते हैं: "हमें यह कहने में निर्भय होना चाहिए कि जो सुन्दर नहीं है वह हमारी बुद्धि का तार्किक खेल भर है, और ठोस और उल्लेख्य सत्य केवल सौंदर्य है।"

सौंदर्य-परायण आदर्शवादियों के अलावा, जिन्होंने जमन दर्शन के प्रभाव में लिखा और अब भी लिखते हैं, निम्नलिखित नवीन लेखकों ने भी फ्रांस में कला और सौंदर्य के बोध को प्रभावित किया है: तेन, गुयायू, चेरवुलीज, कोस्टर, और वेरोन।

तेन के अनुसार (१८२८-१८९३) सौंदर्य किसी महत्त्वपूर्ण विचार के अनिवार्य लक्षण का पूर्णतर प्रकाशन है। वास्तविकता में सौंदर्य इतना नहीं व्यक्त हो पाता। ('कला दर्शन' भाग १, १८९३, पृ० ४७)।

गुयायू (१८५४-१८८८) ने बताया कि सौंदर्य वस्तु से कुछ बाह्य नहीं है—उस पर उपजीवी तत्त्व नहीं है—बल्कि स्वयं उस वस्तु का क्रियात्मक प्रस्फुरण है जिसपर दिखाई पड़ता है। कला बुद्धिपरक और चेतन जीवन की अभिव्यक्ति है और हमारे भीतर अस्तित्व की गहरी चेतना, श्रेष्ठतम भावनाएँ और उच्चतम विचार उत्पन्न करती है। कला मनुष्य को उसके व्यक्तिगत जीवन से उठा कर विश्व-जीवन में अवस्थित करती है—समान विचारों और विश्वासों के ही नाते नहीं बल्कि भावनाओं के साम्य से भी।^१

१. 'फ्रांस में दर्शनशास्त्र' पृ० २३२।

२. नाइट, पृ० १३९-१४१।

का 'सौन्दर्य-शास्त्र' (१९०८) विद्विपरक और स्पष्ट होने के कारण प्रभाव है।

काल में अब तक का सौन्दर्य-शास्त्र का साहित्य एक-मात्र है, परंतु उनमें प्रेरेण

काल की नई पीढ़ी को किसी हद तक प्रिय है।

स्थापनाओं के कारण विविध है, और इस कारण ध्यान देने योग्य है कि

सौन्दर्य नहीं। यह पुस्तक बड़ी ऊबड़भुल और अव्यवहारी है; परंतु अपनी

वास्तविकता नहीं, ईश्वर के सिवा और कुछ संलभ नहीं, ईश्वर के सिवा और कोई

सौन्दर्य ईश्वर के अनेक अवतरणों में से एक है। ईश्वर के सिवा और कोई

फिर सार प्रकाशन की 'आदर्शवादी कला का रहस्य' (१९२४) के अनुसार

मान्य था।

पर आधारित है जो अपनी कृति को व्यक्तित्व प्रदान करते समय कलाकार को

संभव पर आधारित है जो उसके और अतीत के बीच है और उन धार्मिक आदर्श

'समकालीन कला समीक्षा' में फाइरेस गवार्ड का कथन है कि कला उस

सदाचारपूर्ण समझता है।

आनंद, परंतु कुछ कारणों से इस आनंद को वह अनिर्वाप्यतः बहिर्ल शक्ति

कथन है कि सौन्दर्य हमारी शरीरी भावनाओं को उपज है। कला का लक्ष्य है

१९२४ में प्रकाशित 'कला और सौन्दर्य की समीक्षा' में, सौन्दर्य पाइलो का

पूर्णा के लिए में कला सर्वथा नवीनतम साहित्य से कुछ उदरण और है।

में एकता जाती है।

की विविधता, और व्यवस्था निहित रहती है जो जीवन के विविध व्यक्त रूपों

सत्य-विश्व-सुन्दर है। सौन्दर्य की कल्पना में सार की एकता, विषयक सर्वो

कल्पनाएँ हमारे यत्निक की आर्थिक करती है और अस्वस्वल्प है, जो स्वयं

कोटर का मत था कि सुन्दर, शिव एवं सत्य की कल्पना जन्मजात है। ये

समझते हैं वही हमें सुन्दर प्रतीत होता है।

कल्प सौन्दर्य नाम की कोई चीज नहीं। परंतु जिससे हम समस्त और विविध

होता, वर्य हमारी आत्मा का एक व्यापार है। सौन्दर्य एक अम है, अवि-

हृदय, तर्क और आन्तरिकता को समान सुलभ देती है। सौन्दर्य वस्तुओं में नहीं

वैदिक करती है, (२) हमें लोको को विचारों से मूल्य करती है, (३) और हमारे

वैदिकता के अनुसार कला यह किमा है, जो (१) हमारी लघुनिम्न को

यह कृति यद्यपि कला की ठीक-ठीक परिभाषा नहीं देती, पर कम से कम सौन्दर्य-शास्त्र को अविकल्प सौन्दर्य की घुँघली धारणा से मुक्त करती है ।

वेरोन के अनुसार (१८२५-१८८९) कला मनोवेग का प्रकाशन है जो रेखाओं, रंगों, रूपों के योग से अथवा गति, ध्वनि, शब्दों के लयात्मक अनुक्रम से वाह्यतः प्रेषित होता है ।^१

इस अधिमें इंग्लैंड में सौन्दर्य-शास्त्र के लखकों ने सौन्दर्य की परिभाषा उसके निजी गुणों (लक्षणों) से नहीं बल्कि रुचि से दी है, और रुचि के ऊहापोह से सौन्दर्य-विमर्श दब गया है ।

रीड के पश्चात् (१७०४-१७९६), जिन का मत था कि सौन्दर्य पूर्णतः द्रष्टा पर निर्भर है, ऐलिसेन ने यही बात अपने “रुचि संबंधी प्रकृति और सिद्धांतों पर निबंध” (१७९०) में कही । दूसरी ओर से यही बात इरैस्मस डार्विन द्वारा समर्थित हुई (१७३१-१८०२), जो कि प्रख्यात चार्ल्स डार्विन के पितामह थे ।

उनका कथन है कि हम उसे सुन्दर समझते हैं जो हमारी धारणा में हमारे प्रेय से संबंधित है । रिचर्ड नाइट की पुस्तक “रुचि के सिद्धांतों की विश्लेषणात्मक गवेषणा” भी इसी का समर्थन करती है ।

सौन्दर्य पर अधिकांश अंग्रेजी सिद्धांत भी इसी पद्धति पर हैं । १९ वीं शती में सौन्दर्य विज्ञान के प्रमुख लेखक थे चार्ल्स डार्विन (अंशतः), हर्वर्ट स्पेंसर, ग्रांट ऐलेन, कर और नाइट ।

चार्ल्स डार्विन के अनुसार (१८०९-१८८२—‘मनुष्य की परंपरा’—१८७१) सौन्दर्य की भावना न केवल मनुष्यों के लिए स्वाभाविक है बल्कि पशुओं के लिए भी, अतएव मनुष्य के पूर्वजों के लिए भी स्वाभाविक है । चिडियाँ अपने घोंसलो को सजाती हैं और अपने सहचर के सौन्दर्य की प्रशंसा करती हैं । सौन्दर्य का प्रभाव विवाहों पर पड़ता है । सौन्दर्य में अनेक विविध धारणाएँ निहित हैं । पुरुषों द्वारा स्त्रियों के बुलाए जाने में संगीत कला का उत्स है ।

हर्वर्ट स्पेंसर के अनुसार (जन्म १८२०) खेल कला का मूल है । यह विचार पहले शिलर व्यक्त कर चुका था । लघु जीवों में जीवन की सारी शक्ति

याद एतेन स्पृह के अर्थात् यो और अपने यव 'शारीरिक नैन्द्य' मानना (१=७७), मैं उनका कथन है कि नैन्द्य का शरीर शारीरिक (शारीक) है। स्पृह के विषय से शैन्द्यात्मिक आनन्द मिलते हैं, परन्तु नैन्द्य-धरणा को प्राप्त शारीरिक शक्ति से होती है। कला का उत्पन्न होना है। जब शारीरिक शक्ति का शक्तिशाली हो जाता है तब मनुष्य नैन्द्य में नवान्न होता है, जब शरीर को शक्तिशाली शक्ति हो जाती है तब मनुष्य कला में सफल हो जाता है। स्पृह कहते हैं जो अत्यन्त व्यय से अधिकतम स्फूर्ति दे। शक्ति-विनिर्माण के कारण शरीर को उन्मादा में अन्त उदरान होता है। शक्ति परिशोधन की जा सकती है। हमें सुसंशोधित तथा परम विवेकशाली व्यक्तिता के निर्माण में प्रयत्न करना चाहिए। ये लोग आगामी पण्डितों का सु-निर्माण करते हैं।

एक ही तरह के 'स्पृह' का विस्तार में (१=७२), नैन्द्य अर्थात् शक्ति है, जिसे हम वृद्धि द्वारा और प्रयत्नानुसार द्वारा समझते हैं। नैन्द्य परिज्ञान उस तरह का होने के कारण शक्ति पर निर्भर है; इसके लिए कोई मानदंड नहीं हो सकता। परिभाषा का प्रयत्न संस्कृति में प्रत्यक्ष है। (संस्कृति क्या है, इसकी परिभाषा नहीं की जा सकती।) शक्ति से ही, कला—जो हमें रंग, रेखा, ध्वनि, गन्ध द्वारा प्रभावित करती है—अवधारित करती है। परन्तु वृद्धिपरक शक्तिशाली की उच्च है, जो एक वृद्धिमान् व्यय को शक्ति देते हुए पारस्परिक प्रदर्शन करती है। नैन्द्य विरोधी का सामञ्जस्य है।

साथ ही का पुनरुत्थान।
 का अन्त, जो स्पृहणीय भावना की शक्ति प्रदाना है, (३) विशेष संशोधनों के नाम आदर्शनैतिक को अत्यन्त शक्तिशाली रहे, (२) शक्ति भावना में प्रयोग के लिये—(१) जो प्रभावित मन शक्तिशाली को आदर्शित करता है। शक्ति का अनुकरण है, कला भी यही है। शैन्द्यात्मिक आनन्द के लिये तब शक्ति में मनुष्य होता है जो कला का रूप ग्रहण कर लेता है। जब वास्तविक शक्ति के बाद भी कुछ शक्तिशाली शक्ति बच रहती है। यह शक्तिशाली (शक्ति का) भाव-रक्षा और शक्ति-रक्षा में व्यय हो जाती है; मनुष्य में इन आवश्यकताओं को

कर के 'कला-दर्शन पर निबंध' (१८८३) के अनुसार सौन्दर्य हमें सक्षम बनाता है कि हम वस्तुनिष्ठ संसार के एक खण्ड को अपने लिए बोधगम्य बना सकें और, जैसा कि विज्ञान में अनिर्वाय है, इसके अन्य खण्डों के ध्यान से हैरान न हों। इस प्रकार कला सामंजस्य द्वारा एक और अनेक का, विधान और इसके व्यक्त रूप का, कर्ता और उसके कर्म का, द्वन्द्व नष्ट कर देती है। कला स्वतंत्रता की अभिव्यक्ति और सम्मानस्थापना है, क्योंकि यह अघकार और ससीम वस्तुओं की दुर्बोधता से मुक्त है।^१

नाइट के 'सुन्दर का दर्शन-शास्त्र,' खंड द्वितीय के अनुसार (१८९३), सौंदर्य कर्ता और कर्म का ऐक्य है, मनुष्य से संबंधित किसी तत्व का प्रकृति से ग्रहण है, और समस्त प्रकृति में व्याप्त अनुभव का व्यक्ति में स्वीकार है।

कला और सौंदर्य पर यहाँ उल्लिखित सम्मतियों के बाद भी, इस विषय पर लिखा गया साहित्य विपुल है। और प्रति दिन नये लेखक उदित होते हैं, सौंदर्य की परिभाषा पर जिनकी विचारणाओं में वही मोहमूलक उलझन और विरोध मिलता है। कुछ लोग गत्यवरोधवश थोड़े हेर-फेर के साथ वामगार्टेन और हीगेल के रहस्यपूर्ण सौंदर्य-सिद्धांत का समर्थन करते जा रहे हैं; कुछ लोग इस प्रश्न को वैयक्तिकता के क्षेत्र को सौंप देते हैं और सुन्दर का आधार रुचि के प्रश्नों में खोजते हैं; कुछ लोग—आधुनिकतम निकाय के सौंदर्य-शास्त्री—सौंदर्य का मूल शरीर-विज्ञान के नियमों में खोजते हैं; और अंततः कुछ लोग पुनः इस प्रश्न की छान-बीन सौंदर्य की धारणा से असंपृक्त रूपमें करते हैं। इस प्रकार सली अपने "ऐंद्रिक-चेतना और प्रवृत्ति : मनोविज्ञान और सौंदर्य-विज्ञान का एक अध्ययन" नामक पुस्तक में (१८७४), सौंदर्य की धारणा को एक दम अस्वीकार कर देते हैं, उनकी परिभाषा के अनुसार, कला किसी स्थायी वस्तु का अथवा गतिमान् क्रिया का उत्पादन है, जो निर्माता को क्रियात्मक आनंद, और दर्शकों और श्रोताओं को, इससे निस्सृत किसी व्यक्तिगत लाभ के वगैर, आनंदप्रद अनुभव देने के लिए उपयुक्त हो।^२



है जो आनंदित करे (मैं 'आनंदित करे' में य शब्द नहीं जोड़ता 'लाभ के उद्देश्य के वगर', क्योंकि 'आनंद' में स्वभावतः ही लाभ की भावना की अनुपस्थिति परिकल्पित है)।

एक और सौन्दर्य को रहस्यपूर्ण और बहुत उदात्त समझा जाता है, परंतु दुर्भाग्यवश साथ ही उसे बहुत अनिश्चित, फलतः दर्शनशास्त्र, धर्म और स्वयं जीवन से संबन्धित भी समझा जाता है (जैसा कि शॉलिंग और हीगेल के और उनके जर्मन तथा फ्रांसीसी अनुयायियों के सिद्धान्तों में); या फिर दूसरी ओर (जैसा कि अनिवार्यतः कैंट और उसके अनुयायियों की परिभाषा से अभिप्रेत है), सौन्दर्य केवल एक प्रकार का स्वार्थहीन आनंद है। सुन्दरता की यह धारणा, यद्यपि यह बहुत स्पष्ट दीखती है, दुर्भाग्यवश फिर भी सही नहीं है; क्योंकि दूसरी ओर यह विस्तृत हो जाती है, अर्थात् इसमें मद्यपान, भोजन, कोमल त्वचा के स्पर्श आदि का सुख सन्निविष्ट है—जैसा कि गुयायू और क्लैलिक आदि ने स्वीकार किया है।

यह सच है कि सौन्दर्य के कला—सिद्धांतों के विकास के बाद हम देख सकते हैं कि यद्यपि पहले (जब सौन्दर्य-शास्त्र को नींव पड़ रही थी) सौन्दर्य की आध्यात्मिक परिभाषा ही मान्य थी तथापि ज्यों-ज्यों हम अपने युग के समीप पहुँचते हैं त्यों-त्यों एक प्रयोगात्मक परिभाषा सामने आ रही है (अभी कुछ समय हुआ इसने शारीरिक रूप ले लिया था)। फलतः अंत में हम बेरोन और सली ऐसे सौन्दर्यशास्त्रियों से परिचित होते हैं जो सौन्दर्य की धारणा से एकदम बचने का यत्न करते हैं। परन्तु ऐसे सौन्दर्यशास्त्री असफल हो गए; और बहुसंख्यक जन-समुदाय, स्वयं कलाकार गण और पण्डित-जन द्वारा तो दृढ़ रूप से सौन्दर्य की वही धारणा मान्य है जिसका मेल उन परिभाषाओं से बैठता है जो सौन्दर्य-शास्त्र के ग्रंथों में दी गई हैं, अर्थात् जो सौन्दर्य को या तो रहस्यपूर्ण या चिंतनगम्य या एक विशेष प्रकार का आनंदोपभोग मानती हैं।

तब सौन्दर्य की यह धारणा क्या है जो कला की परिभाषा के रूप में हमारे समय और परिचय के लोगों द्वारा इतनी दृढ़तापूर्वक मान्य है।

अपने व्यक्तिनिष्ठ रूप में सौन्दर्य वह है जो हमें एक विशेष प्रकार का आनंद प्रदान करता है।

हम किसी अविकल्प पूर्ण वस्तु को उसके वस्तुनिष्ठ रूप में सुन्दर कहते हैं, और हम उसे ऐसा इसलिए मानते हैं क्योंकि हम उस अविकल्प पूर्णता के व्यक्त

कला को कोई वस्तुनिष्ठ परिभाषा नहीं है। विद्यमान परिभाषाएँ
 (आध्यात्मिक और प्रयोगात्मक, दोनों) प्रकारान्तर से केवल व्यक्तित्वनिष्ठ
 परिभाषा ही ठहरती हैं, जिसका अर्थ यह है (यद्यपि ऐसा कहना आत्मसम्बन्धक
 है) कि कला वह है जो सौन्दर्य को अभिव्यक्त करती है और सौन्दर्य वह है जो
 आनन्दित करता है (जिना इच्छा जगए हुए)। अनेक सौन्दर्यशास्त्रियों ने
 ऐसी परिभाषा की अप्रयोज्यता और अभिव्यक्ति महत्त्व को है और इस एक दृष्टि
 आधार देने के निमित्त उन्होंने अपने से यह अर्थ निकाला है कि कोई वस्तु क्या
 आनन्दित करती है। और उन्होंने सौन्दर्य-विषयों को शेष के प्रथम में प्रथम दिया
 है जैसे हस्त-कला, वाद्ययंत्र, लिखित, आदि। परन्तु यह बताने का प्रयत्न करना कि
 कला क्या है, व्यर्थ है, जैसा कि पाठक सौन्दर्यशास्त्र के इतिहास से जान सकते हैं।
 पूर्वक देख सकते हैं। इसका कोई उत्तर न है, न ही सकता है कि क्या कोई
 वस्तु किसी को प्रथम, किसी को अग्रगण्य करती है, या इनका विधान क्या

की उद्देश्यता कर जाते हैं जिसे सबने देखा है अब तक कला माना है।
 कुछ कलात्मक रचनाओं के कुछ लक्षणों को परिभाषा कर देते हैं और उस सब
 विभिन्नता में एकता के रूप में—या तो किसी वस्तु को परिभाषा नहीं करते या
 के समन्वय के रूप में, या एकलपता के रूप में, या समस्वरता के रूप में, या
 की अनुकूलि के रूप में, अथवा अपने लक्ष्य के प्रति सामंजस्य के रूप में, या उदा
 स्वतंत्र अस्तित्व के अभिव्यक्त सौन्दर्य को परिभाषा के सार प्रथम—वाह्य प्रति
 के पूर्णता का कट करती सौन्दर्यशास्त्र के मूल गयीं में भी स्पष्टतया यही देखें।
 द्वारा दिए गए सौन्दर्य-सिद्धांतों के सारवाही से पाठक समझ सकते हैं, और यदि
 क्षेत्र को है अथवा नहीं। परन्तु ऐसी कोई परिभाषा नहीं मिलती, जैसा कि भूरे
 जगत् ही सके, जिसका इतना देकर हम यह ही कर सकें कि अर्थक वस्तु कला
 कर दे, और एक सामान्य परिभाषा की मांग करे जो सभी कलात्मक रचनाओं पर
 जो हमें आनन्दित करे, उस) पर आधारित अपनी परिभाषा से सर्वलक्ष्य होना अस्वीकार
 इस स्थिति में यह स्वाभाविक लगता कि कला, विज्ञान, सौन्दर्य (अर्थ
 और वास्तव जगए जिना हमें आनन्दित करे।

रूप से एक विशेष प्रकार का आनन्द प्राप्त है: अतः यह वस्तुनिष्ठ परिभाषा और
 कुछ नहीं बल्कि निम्न रूप से व्यक्त की गई व्यक्तित्वनिष्ठ धारणा ही है। वास्तव
 में सौन्दर्य की दोनों धारणाएँ एक ही अर्थ रखती हैं, अर्थात् हमें प्रत्येक एक विशेष
 प्रकार का आनन्द; कहेने का तात्पर्य यह कि हमें सुन्दरता उस करते हैं जो हमारे

होता है; इस तरह विद्यमान सौन्दर्यशास्त्र का सारा विज्ञान वह मानसिक कार्य करने में विफल होता है जिसकी आशा हम इसके विज्ञान कहलाने के नाते रखते हैं—अर्थात्, यह कला का विधान और लक्षण नहीं बताता, न तो सुन्दर की परिभाषा करता है (यदि कला की वस्तु वही है), न तो रुचि का प्रकार परिभाषित करता है (यदि रुचि कला और उसके मूल्य का निर्णय करती है), और तब इन परिभाषाओं के आधार पर कला उन रचनाओं को समझिए जो इन नियमों का पालन करती है और उन रचनाओं को अस्वीकार कर दीजिए जो इन नियमों के अंतर्गत नहीं आती । परन्तु सौन्दर्यशास्त्र की यह व्याख्या पहले कुछ निर्दिष्ट रचनाओं को कला मानती है (क्योंकि वे हमें प्रसन्न करती हैं), और तब कला का ऐसा सिद्धान्त स्थिर करती है जिन्के अंतर्गत वे रचनाएँ आ सकें जो कुछ लोगों को प्रसन्न करती हैं । कला-विधान के अनुसार हमारे समाज द्वारा मान्य कुछ रचनाएँ कला के रूप में स्वीकृत हैं—फिडियास, सोफोक्लीज, होमर, टिटियन, राफेल, बाच, वीथोवेन, दाते, शेक्सपियर, गेटे प्रभृति अन्यान्य की रचनाएँ—और सौन्दर्य संबंधी नियम ऐसे हों जो इन सबकी रचनाओं को अंतर्भुक्त कर लें । सौन्दर्य संबंधी साहित्य में आपको बराबर कला के गुण और महत्त्व पर सम्मत्तियाँ मिलेंगी जो ऐसे नियमों पर आधृत नहीं हैं जिनके द्वारा कोई वस्तु अच्छी या बुरी मानी जाती है बल्कि इस विचार पर आधृत है कि यह कला उस कला विधान से मेल खाती है या नहीं जिसे हम लोगों ने बनाया है ।

अभी एक दिन मैं फोलगोल्ड की रचित एक अच्छी पुस्तक पढ़ रहा था । कलाकृतियों में सदाचार की माँग पर विचार करते हुए लेखक ने स्पष्ट लिखा है कि हमें कला में सदाचार की माँग नहीं करनी चाहिए । और इसके प्रमाण में उनकी दलील यह है कि यदि हम ऐसी माँग को मान लेंगे तो शेक्सपियर का 'रोमियो और जूलियट' और गेटे का 'विलहेम मीस्टर' भद्र कला की परिभाषा में नहीं आ पाएँगे; परन्तु चूँकि ये दोनों पुस्तकें हमारे कला विधान में समाविष्ट हैं अतएव, उनका मत है कि, यह माँग अन्याय्य है । अतः यह आवश्यक है कि जो इन रचनाओं पर सटीक उतरे ऐसी कला परिभाषा खोजी जाय और सदाचार की माँग के बजाय फोलगोल्ड कला की नींव के रूप में 'महत्त्वपूर्ण' की माँग को स्वयंसिद्ध मानते हैं ।

इसी योजना पर सौन्दर्य सम्बन्धी आज के सभी मानदण्ड बने हैं । कला की सच्ची परिभाषा देने और इस परिभाषा के अनुसार कौन रचना अच्छी

बाला आनन्द ही देवता पदाब्ज नहीं है ।

श्रीर उसके परिणामों से उसका संकल्प समाप्त था । कृपण उपाय निवृत्त-
स्वयं उस क्रिया को देखा था, उसके कारणों पर उपायों निर्देशों देती थी
तान्त्रिक समाप्त आदर्शक है: श्रीर इनके लिए संकल्पन आनन्दक है कि
क्रिया भी मानवी क्रिया की परिभाषा करने के लिए उपाय मंदिर श्रीर

प्रस्थापित कर दिया गया है ।

एक विशिष्ट श्रृंगों के लोगों को आनन्दित करती है उसे 'मन्त्रों' के रूप में
इसके श्रीर कृष्ण नहीं है कि जो हमें आनन्दित करती है या कर सकती है श्रृंगों
शक्तिशाली से क्रिया है श्रीर जो श्रृंगों के रूप में न-सामान्य द्वारा मान्य है, विद्या
इस प्रकार शैत्य पर आर्षण कला-सिद्धि, जिसका निष्पत्त नैत्य-

सकता है जो हमारे वाम में इस समय कला श्रृंग में की जा रही है ।

आज की तरह उसे अक्षर मान लिया गया है, इसका पता उस क्रिया से चल
श्रीर कृष्णता जिस सीमा तक जा सकता है, विशेषकर उस समय जब कि
शेष न रही श्रीर जो एकदम विस्मय हो गई । श्रीर कला की वृद्धिशीलता
कला की स्वीकृति श्रीर समर्थन नहीं दिया, जिसका बाद में कोई भी सिद्धि
कभी नहीं हुए है जब एक विशिष्ट श्रृंगों के लोगों ने असत्य, कृष्ण, वृद्धिशील
लिए एक सिद्धिशील आधिकृत कर लिया जाता है; मानो इतिहास में ऐसे युग
मान्यता पा जाती है तब तत्काल उन्हें-स्वीकृति श्रीर व्याख्या प्रदान करने के
बाहे जो भी वृद्धिशीलता हो, जब वे एक बार हमारे समाज के उच्च वर्ग में
कि वे श्रृंगों के शक्तिशाली के श्रृंगों के प्रतिनिधि हैं । कला में
प्रदान करता है ताकि इसके भीतर वे सब आ जायें, क्योंकि उसका मान्यता है
श्रृंगों को सदाय बचता है बल्कि अपने मानदण्ड को विस्तार करने का न-चा
में पहले से ही मान्य है) का वर्णन करने समय न केवल वह इन लोगों की
राफेलवादीयों के पूर्ववर्ति, जैसा-सुखी और श्रृंगों के प्रतिनिधि (जो कला-विधान
रहित एक अच्छे जर्मन श्रृंग "१८ वीं शती में कला का इतिहास" में देखा ।
श्रीर कुछ दिन पहले ही मैंने इस पद्धति का एक उल्लेखनीय उदाहरण, मंदिर-
कला की एक ऐसी परिभाषा देवी जाती है जो इन सब रचनाओं पर बना है ।
जो कि कुछ लोगों को प्रिय है, कला के रूप में स्वीकृत हुई है, श्रीर तब
कला है या वृद्धिशीलता निर्णय करने के बजाय, एक विशिष्ट श्रृंगों की रचनाएँ,

यदि हम यह कहें कि किसी क्रिया का लक्ष्य हमारा आनंद मात्र है और उसी आनंद से हम उसकी परिभाषा करते तो हमारी परिभाषा स्पष्ट ही मिथ्या होगी। परंतु ठीक यही बात कला को परिभाषित करने के प्रयत्नो में हुई है। यदि हम भोजन का प्रश्न उठाएँ तो हममें से किसी को यह न सूझेगा कि यह आग्रह करे कि भोजन का महत्त्व उस आनंद में है जो हम खाते वक्त पाते हैं। प्रत्येक व्यक्ति समझता है कि हमारी रूचि का परितोष भोजन के गुणों की परिभाषा का आधार नहीं हो सकता और इसलिए हमें यह सोचने का हक नहीं है कि अत्यंत चरपरी लाल मिर्च युक्त लिम्बर्ग के पनीर या मदिरा आदि से युक्त भोजन, जिससे हम अभ्यस्त हैं, मनुष्य का सर्वश्रेष्ठ भोजन है।

उसी तरह सौन्दर्य, या जो कुछ हमें आनंदित करता है, कला की परिभाषा का आधार किसी तरह नहीं हो सकता; और न तो हमें आनंदित करनेवाला एक वस्तु-समुदाय कला का आदर्श हो सकता है।

कला के लक्ष्य और प्रयोजन को उससे मिलनेवाले आनंद में देखना यह मानने के समान है कि भोजन का प्रयोजन और लक्ष्य वह आनंद है जो उसे खाते समय प्राप्त होता है। (निम्नतम नैतिक विकासवाले, उदाहरणार्थ जगलियों द्वारा, ऐसा ही माना जाता है।)

जिस तरह आनंद को भोजन का लक्ष्य और प्रयोजन माननेवाले खाने का सही अर्थ नहीं जान सकते उसी तरह आनंद को कला का लक्ष्य माननेवाले कला के सत्य अर्थ और प्रयोजन को नहीं समझ सकते, क्योंकि वे आनंद का मिथ्या और अतिरिक्त लक्ष्य एक ऐसे व्यापार पर आरोपित कर देते हैं जिसका अर्थ उस संबन्ध में प्राप्य है जो उसके और जीवन के अन्य कार्यों के बीच स्थापित है। लोग यह तभी समझ पाते हैं कि भोजन का अर्थ शरीर का पोषण है, तभी वे यह सोचना बंद कर देते हैं कि उस क्रिया का लक्ष्य आनंद है। यही बात कला के विषय में भी लागू होती है। लोग कला का अर्थ तभी समझ पाएँगे जब वे यह समझना बंद कर देंगे कि इस क्रिया का लक्ष्य सौंदर्य अर्थात् आनंद है। कला के लक्ष्य के रूप में सौंदर्य (अर्थात् कला से प्राप्त एक प्रकार का आनंद) की स्वीकृति न केवल हमें कला की परिभाषा पाने में सहायक नहीं सिद्ध होती बल्कि उल्टे इस प्रश्न को कला से एकदम असंबन्धित क्षेत्र में (इस पर चिन्तनात्मक, मनोवैज्ञानिक, शारीरिक, यहाँ तक कि ऐतिहासिक विवाद कि क्या अमुक रचना

वह है, वह इसका उत्तर कि कला क्या है, एव कला की परिभाषा और
 यदि हम सौंदर्य की धारणा को एक और रूप दे जो कि सारे विषय को जोड़
 पढ़वान करले य ।]

कला की सीमा और आवरणकला—प्रतीक में सीमा को क्या में मने-पुं की
 [३ परिभाषाएँ जो सौंदर्य पर नहीं आयत है—मानव की परिभाषा—

पाँववाँ परिच्छेद



इसका कारण यह है कि कला की धारणा सौंदर्य की धारणा पर आयत है ।
 के वाच्य, कला की कोई सही परिभाषा नहीं बनाई जा सकी है । और
 आनन्दजनक मने हो पर सत्य है कि कला पर लिखित असत्य पुस्तकों
 को न्याय प्रमाणित करने के निमित्त एक गडबडझंझला है । अतएव यह कहना
 की परिभाषा समझी जाती है वह कोई परिभाषा नहीं है, बरन वर्तमान कला
 में रसास्वाद इसलिये अच्छा है क्योंकि रसास्वाद है । इस प्रकार विवेक कला
 रसास्वाद अच्छा और महत्त्वपूर्ण चीज है, क्योंकि वह रसास्वाद है । एक मात्र
 सौंदर्य उस आनन्द से परिच्छेप है जो सबसे प्राप्त होता है, और कलात्मक
 सौंदर्य-शास्त्रियों से मिले है उनका साराय यह है : कला का लक्ष्य सौंदर्य है ।
 सदाचार तक लोकावर किये जाते हैं ? इस प्रश्न के जो उत्तर हम वर्तमान
 वह कला क्या है जिस पर लाली की मिहनेन, मनुष्यों की जिदगी और
 कि इससे यह विषय बटल हो जायगा ।

हो सके है जो हर प्रकार की कला को न्याय समझती है और यह नहीं देखती
 स्पष्टीकरण को असम्भव भी बना देता है क्योंकि हम उस धारणा से मुक्त नहीं
 नहीं होता कि किस मानवी क्रिया को कला कहा जाय बल्कि इस तरह के
 विषय पर आ जाते हैं) का समाधान न केवल यह स्पष्ट करने में सहायक
 की गौरव, अतः कला में रसिक के प्रश्न (कला संबंधी विवाद अनचाहे जो इस
 भी नहीं सहायक होता कि क्या एक व्यक्ति को गोपनीय पसन्द है और दूसरे
 पदार्थों में जो कुछ अनिर्वाह है उसको परिभाषा पाने में बूँकि यह विवाद रस
 को अधिप है) रस देने से परिभाषा करना ही असम्भव कर देता है । पापक-
 एक व्यक्ति को प्रसन्न करती है और अर्थक रचना एक व्यक्ति को प्रिय, दूसरे

सर्वाधिक सुबोध परिभाषाएँ, जो की सौंदर्य की धारणा से असंपृक्त हैं, निम्नलिखित हैं:—(१) अ—कला एक क्रिया है जो पशु-जगत में भी होती है, कामेच्छा से और क्रीडा-प्रवृत्ति से उत्पन्न होती है (शिलर, डार्विन, स्पेंसर) और व—स्नायुमण्डल की आनंदपूर्ण उत्तेजना से संयुक्त होती है, (ग्रांट ऐलेन) । यह परिभाषा दैहिक विकासात्मक है । (२) मनुष्य द्वारा अनुभूत भावों की, रेखाओं, रंगों, गतियों, ध्वनियों, या शब्दों के माध्यम से हुई बाह्य अभिव्यक्ति कला है, (बेरोन) । यह प्रयोगात्मक परिभाषा है । नवीनतम परिभाषा (संली) के अनुसार, (३) 'कला उस स्थायी वस्तु अथवा गतिमान क्रिया का उत्पादन है जो निर्माता को क्रियात्मक आनंद और दर्शक-श्रोतागण को, इससे निस्सृत किसी व्यक्तिगत लाभ के वगैर, आनंदप्रद अनुभव देने के लिए उपयुक्त हो ।'

यद्यपि ये परिभाषाएँ उन दार्शनिक परिभाषाओं से श्रेष्ठ हैं जो सौंदर्य-धारणा पर निर्भर हैं, तथापि ये ठीक नहीं हैं । प्रथम, जिसका संबंध दैहिक विकासात्मक से है (१) अ—इसलिए गलत है क्योंकि कलात्मक व्यापार के विषय में बताने के वजाय, जो कि वास्तविक समस्या है, यह कला की व्युत्पत्ति की चर्चा करती है । इसका संशोधन व—जो कि मानव देह के शारीरिक प्रभावों पर आधारित है, इसलिए गलत है क्योंकि ऐसी परिभाषा की सीमाओं में अन्य अनेक मानवी क्रियाएँ समाविष्ट की जा सकती हैं, जैसा कि नव-सौंदर्यवादी सिद्धांतों में हुआ है जो सुन्दर वस्त्रों, आनंदप्रद सुगंधों, और रसद बनाने को भी कला समझते हैं ।

प्रयोगात्मक परिभाषा, (२), जिसके अनुसार कला भावों की अभिव्यक्ति है, इसलिए गलत है क्योंकि मनुष्य रेखाओं, रंगों, ध्वनियों या शब्दों के सहारे अपने भावों को अभिव्यक्त कर सकता है, तथापि अन्योँ पर ऐसी अभिव्यक्ति द्वारा प्रभाव नहीं डाल सकता—और तब उसके भाव की अभिव्यक्ति कला नहीं है ।

तीसरी परिभाषा जो कि सली की है इसलिए गलत है क्योंकि उन वस्तुओं या क्रियाओं की रचना (उत्पादन) में, जो कि व्यक्तिगत लाभ दिए वगैर निर्माता को आनंद और दर्शक-श्रोतागण को आनन्दात्मक अनुभूति देती हैं, जादूगरी के खेल, शारीरिक व्यायाम, और ऐसी बहुत क्रियाएँ दिखाई जा सकती हैं, जो कि कला नहीं हैं । पुनः ऐसी बहुत-सी चीजें असंदिग्ध कलाकृतियाँ

होता है। एक व्यक्ति कट भोगता है और अपनी बदनामी का करीब और एडवांस
 सकल या दुःख और शान्ति व्यक्त करता है और यह मनोरंजाई और संप्रिप्त
 होता है। अपनी मूर्खता या बागी की खिन्नाई द्वारा एक व्यक्ति जल्द ही और
 उत्तम या सकल है और दूसरी व्यक्ति उसे देखे ही उसी मनोरंजाई की प्राप्ति
 व्यक्ति होता है और दूसरी, जो कि सुनता है, दुखी हो जाता है। कोई व्यक्ति
 व्यक्ति दूसरा है, और दूसरा, जो कि सुनता है, आनंदित हो जाता है, या एक
 जिसने कि उस (मनोरंजाई की) अभिव्यक्ति किया। सरलतम उदाहरण है : एक
 मनोरंजाई का अनुभव करने में भी समर्थ है जिसमें वह व्यक्ति मनासिद्ध और
 या कानो द्वारा दूसरे व्यक्ति को मनासिद्धता को ग्रहण कर रहा है, उस
 कला व्यापार इस तथ्य पर आधारित है कि कोई मनुष्य, जो अपने नती
 प्रिप्त करता है।

अपने विचारों को दूसरे तक प्रिप्त करता है किन्तु कला द्वारा अपनी भावनाएँ
 प्रकट करती है। इन दोनों साधनों में अन्तर यह है कि शब्दों द्वारा मनुष्य
 संचार के दूसरे साधन की विषयगतता उसे शब्दों द्वारा स्थापित संबंध-संचार से
 का एक साधन है, और कला भी यही प्रयोजन पूर्ण करती है। मानवी संबंध-
 मनुष्यों के अनुभवों तथा विचारों की सहायक बाणी मानवी में ऐक्य स्थापन
 हो, पहले या बाद में वही कलात्मक अनुभूति पाई है।

है तथा यहीला और उन लोगों के बीच संबंध स्थापित करती है जिन्होंने साथ
 प्रत्येक कलाकृति यहीला और कला-संख्या के बीच संबंध स्थापित करती
 के बीच संपर्क का एक साधन है।
 समझ। इस प्रकार देखने पर हमें यह कहना पड़ता है कि कला मनुष्य-मनुष्य
 इस आनंद के साधन रूप में देखना छोड़ दे और इस मानव-जीवन को एक शान्त
 कला को सही परिभाषा देने के लिए यह आवश्यक है कि सबसे पहले हम

मानव एवं मानव-जाति के जीवन में करती है।
 द्वारा प्रत्येक आनंद, और उस प्रयोजन का विचार नहीं होता जिसका प्रति कला
 दार्शनिक परिभाषाओं में भी) जिस वर्ण पर विचार किया जाता है वह है कला
 इन सब परिभाषाओं की श्रुति का कारण यह है कि इन सब में (जैसा कि
 विचारक और विषयवाचक दृश्य।

प्राप्त अनुभूति है वर्ण है, जैसे किसी नाटक या काव्यात्मक वर्णन में दृश्य-
 हो सकती है जिसकी रचना में स्वयंसेवा को आनंद नहीं मिलता और जिसने

के द्वारा व्यक्त करता है, यह वेदना अन्य लोगों तक पहुँचती है; एक व्यक्ति कुछ चीजों, लोगों या बातों के प्रति अपनी प्रशंसा, भक्ति, भय, आदर या प्रेम की भावना व्यक्त करता है और अन्य लोग उन चीजों, व्यक्तियों, या बातों के प्रति प्रशंसा, भक्ति, भय, आदर या प्रेम की उही भावनाओं से संक्रमित होते हैं।

अन्य की भावनाभिव्यक्ति को ग्रहण करने और उन भावों को स्वयं भी अनुभव करने की मनुष्य की इस क्षमता पर ही कला की क्रिया आधृत है।

यदि कोई मनुष्य अपनी मुखमुद्रा द्वारा या उन ध्वनियों द्वारा, जिन्हें वह भावनानुभूति के समय ही व्यक्त करता है, किसी दूसरे को अथवा बहुत से अन्य लोगों को तत्काल प्रत्यक्षतः संक्रमित करता है; जब वह स्वयं जम्हाई न रोक सके यदि उसी समय एक दूसरे व्यक्ति को भी जम्हाई लेने को विवश कर दे, या उस समय दूसरे को हँसा-रूला दे जिस समय वह स्वयं हँसने-रौने को विवश हो, या किसी दूसरे को भी उस समय दुःखानुभूति करा दे, जब वह स्वयं दुःख भोग रहा हो—यह कला नहीं है।

कला का प्रारंभ तब होता है जब कोई व्यक्ति एक ही भावना में अपने से दूसरों को संबद्ध करने के उद्देश्य से उस भावना को कुछ बाह्य संकेतों द्वारा व्यक्त करता है। साधारण-सा उदाहरण ले : भेड़िए से सामना होने पर प्राप्त भय के अनुभव वाला कोई लड़का उस दुर्घटना का वर्णन करता है और उस भावना को दूसरों में उत्पन्न करने के लिए जिसे उसने अनुभव किया, अपना, मुठभेड़ के समय अपनी स्थिति, स्थान, जंगल, अपनी निजी मस्ती, और तब भेड़िए का आगमन, उसकी हरकतें, भेड़िए और अपने बीच की दूरी, आदि वर्णित करता है। यह सब कला है यदि कहानी कहते समय पुनः वह बालक उस भाव का अनुभव करता है जिसमें वह रह चुका है, और श्रोताओं को संक्रमित कर देता है और अपना-सा ही अनुभव करने के लिए उन्हें विवश कर देता है। यदि लड़के ने कभी भेड़िया न भी देखा हो और बराबर भेड़िए से भयभीत रहा हो और यदि आत्मानुभूत भय को दूसरों में उत्पन्न करने की इच्छा से उसने भेड़िए से मुठभेड़ की मनगढ़न्त घटना रची और इस तरह कहा कि उसके श्रोतागण उन्ही भावनाओं का अनुभव करें जिन्हें भेड़िए से त्रस्त होने पर उसने अनुभव किया, तो यह भी कला है। ठीक उसी तरह यह कला है कि कोई मनुष्य कष्ट का भय और आनंद का आकर्षण अनुभव करने के वाद (चाहे सत्य अथवा काल्पनिक) इन भावों को चित्रपट पर या संगमर्मर पर इस प्रकार व्यक्त

करे कि अन्य लोग भी उन भावों से संक्रामित हों। और यह भी कला है कि कोई मर्मण्य प्रसन्नता, सुख, दुःख, निराशा, उदाहरे या उदासी के भावों को, या इन भावों में से एक से दूसरे तक का संक्रमण, संत्य या कार्पाणिक रूप में, अर्जुन करे और इन्हें व्यक्तियों से इस तरह व्यक्त करे कि श्रोतागण उन भावों से संक्रामित हों जायें, और उसी रूप में उन भावों का अर्जुन करे जिस रूप में रचयिता ने अर्जुन कर दिया था।

कलाकार जिन भावों से दूसरों को संक्रामित करता है वे कई प्रकार के हों सकते हैं—वृद्ध प्रबल या वृद्ध दुर्बल, वृद्ध महत्कर्षण या वृद्ध नाण्य, वृद्ध अस्वस्थ या वृद्ध वैरा : प्रेम, आत्मभक्ति, किसी नाटक में व्यक्त ईदर या भाव्य के प्रति समर्पण, उपन्यास में वर्णित प्रियों के उल्लान की भावनाएँ, किसी विश्व में व्यक्त कामसक्ति की भावनाएँ, विजय-शरण का उदाहरे, नृपतिविरत आनन्द, होस्य कथा द्वारा उत्पन्न विनोद, लोरी गीत या साध्यकालीन प्राकृतिक दृश्य द्वारा प्रेषित शांति की भावना, या एक सुन्दर अदरों ज्ञान्य के द्वारा उत्पन्न की गई प्रशंसा की भावना—यह सब कला है।

यदि केवल दृशक या श्रोतागण उन्हीं भावनाओं से संक्रामित हो गए हैं जिसे रचयिता ने अर्जुन कर दिया है, तो यह कला है। जिस भावना को हमने एक बार अर्जुन कर दिया है उसे पुनः उत्पन्न करना, और अपने भीतर उसे उत्पन्न कर लेने के बाद, गति, रंगना, रंगी, व्यक्तियाँ, या शब्दात्मक रूपों द्वारा उस को इस तरह प्रेषित करना कि अन्य लोग भी उसका अर्जुन कर सकें—कला का यही काम है।

कला मानवी आधार है और इसमें निहित है कि एक व्यक्ति जान-बूझ कर कुछ बाह्य वस्तुओं द्वारा उन भावों को अन्तरीक प्रेषित करता है, जिनका वह अर्जुन कर सका है, और अन्य लोग उन भावों से संक्रामित होकर ही और उन भावों को अर्जुन कर उन्हे भी होला है।

कला ईदर या सौन्दर्य की किसी रक्षितपूर्णा कल्पना की अभिव्यक्ति नहीं है—(यद्यपि सांस्कृतिकता यही कहते हैं); न ही वह लेन है जिनमें मर्मण्य अपनी संयुक्त भावों का आधिपत्य निकालता है—(यद्यपि सांस्कृतिकता यही कहते हैं); न ही वह बाह्य वस्तुओं द्वारा मर्मण्य को धारित-विश्रान्तवादी यही कहते हैं); न ही वह बाह्य वस्तुओं द्वारा मर्मण्य को भावों की अभिव्यक्ति है; न वह आनन्दपर वस्तुओं को रचना है; और यह

आनंद तो नहीं ही है; वरन् वह मानवों में ऐक्य का एक साधन है जो उन्हें एक ही भावना में ग्रथित करता है, और व्यक्तियों के तथा मानव जाति के कल्याणार्थ जीवन और प्रगति के लिए अनिवार्य है।

शब्दों द्वारा विचाराभिव्यक्ति में सक्षम होने के कारण प्रत्येक मनुष्य वह सब जान सकता है जो उसके लिए समस्त मानव जाति द्वारा पहले के युगों में विचार क्षेत्र में किया गया है और दूसरों के विचार समझने में सक्षम होने के कारण वह वर्तमान काल में उन लोगों की क्रिया में साक्षीदार हो सकता है और स्वयं भी अपने समकालीनो और परवर्तियों को अन्यो से ग्रहीत विचारो को तथा निजी विचारों को दे सकता है; अतः कला के माध्यम से अन्यो की भावनाओं से संक्रमित होने की क्षमता के कारण वह सब मनुष्य के लिए प्राप्य है जिसके मध्य उसके समकालीन लोग रह रहे हैं, तथा उसे वे भावनाएँ भी प्राप्त हैं जो हजारों वर्ष पहले मनुष्यों द्वारा अनुभूत हुई थी, और अपनी भावनाओं को अन्यो तक प्रेषित करने की सम्भावना भी उसके पास है।

यदि अपने पूर्वजों के विचारों को ग्रहण करने और अपने विचारो को अन्यो तक पहुँचाने की क्षमता मनुष्यों में न हुई तो वे जंगली जानवरों या कैस्पर हासर की तरह हो जाएँगे।¹

और यदि लोगों में कला द्वारा संक्रमित होने की यह दूसरी क्षमता न हुई तो लोग और भी अधिक जंगली होंगे और एक-दूसरे से और भी अलग और विरुद्ध होंगे।

इसलिए कला कार्य बहुत महत्त्वपूर्ण है, उतना ही महत्त्वपूर्ण जितना कि संभाषण कार्य और उतना ही व्यापक भी।

जिस प्रकार भाषण केवल उपदेशों, व्याख्यानों या पुस्तकों में ही हमारे काम नहीं आता वल्कि उन सभी उक्तियों में काम आता है जिनके द्वारा हम परस्पर अपने अनुभवों एवं विचारों का विनिमय करते हैं, उसी प्रकार अपने विशद अर्थ

१. २३ मई सन् १८२८ में शहर के चौक में १६ वर्षीय 'नूरेम्बर्य नगर की खोज।' वह बोलता नहीं था और सामान्य वस्तुओं के विषय में भी एक दम अनभिज्ञ था। बाद में उसने किसी तरह बताया कि घरती के नीचे के एक जेल में मेरा पालन हुआ और मेरे पास केवल एक आदमी आता था। उसे भी मैंने बहुत कम देखा था।

मं कला भी हमारे सारे जीवन पर छाई हुई है, परन्तु उसके संज्ञित अर्थ में उसकी कुछ ही अभिव्यक्तियों को हम यह नाम देते हैं।

जो कुछ हम पिउंटी, भदरानां, संगीत समारोहों में देवते-सुनते हैं केवल उन्हीं को कला समझने के अर्थगत हो गए हैं; साथ ही मन्त्रों, मूर्तियों, कविताओं और उपन्यासों को भी। परन्तु यह सब उस कला का लघुतम अर्थ है जिसके द्वारा हम जीवन में एक-दूसरे से विनिमय करते हैं। साथ मानव-जीवन प्रतिक्रमण की कलाकृति से भरा पड़ा है—पावन के गीत, मजाक, ताल, मकानों की सजावट, वेश, आरवर्तनों से लेकर, निरख को प्राचीनताओं, भवनों, स्मारकों, विजय के जूझों तक—यह सब कलात्मक कार्य है। इस तरह कला के संज्ञित अर्थ से हमारा तात्पर्य उस सब मानवी क्रिया से नहीं है जो भावनाओं को प्रेषित करती है, बल्कि केवल उस अर्थ से है जिसे हम किसी कारण से इसमें से चुन लेते हैं और विशेष महत्त्व देते हैं।

हेमेशा यह विशेष महत्त्व लोगों ने इस क्रिया के उस अर्थ को दिया है जो उम लोगों को धार्मिक दृष्टि से उदात्त भावनाओं को प्रेषित करता है, और इस छोटे अर्थ को उल्लेख स्पष्टतः सादर के संयुक्त अर्थ से होते 'कला' नाम में आनिहित किया है।
प्राचीन युग के लोगों ने—युक्ताव, लोटी, और अरबू ने—कला को इसी रूप में देखा। इसी रूप में हिंदू धर्म और प्राचीन ईसाइयों ने कला को समझा। मुसलमानों द्वारा यह इसी रूप में समझी जाती थी और अब तक समझी जाती है और इसी रूप में अब तक यह हमारे एक समुदाय के धार्मिक लोगों द्वारा समझी जाती है।

मानव-जाति के कुछ विद्वानों ने—जिन अर्थ में "प्रजातन्त्र" में लोटी, और प्राचीन ईसाइयों को तरह के लोग, कट्टर मुसलमान, और बौद्धों ने—सांस्कृतिक कला का उल्लेख कर दिया है।

कला को इस प्रकार देखनेवाले लोगों को (आज की विचारणा के विपरीत जो ऐसी कला भी कला को अच्छी समझती है जो आनंद प्रदायक है) भवत यह है कि कला (भाषण की तुलना में, जिसे सुनने की आवश्यकता नहीं) लोगों के संकल्प के विपरीत उन्हें संकल्पित करने में लोगों परतलक शक्ति से भयानक है कि मानव-जाति यदि सारी कला को खो देती तो उसे क्या करती

उठानी पड़ेगी, अपेक्षाकृत उस हानि के जो कि वह हर कला को स्वीकार करने के कारण उठाएगी ।

प्रत्यक्ष ही सारी कला का खंडन करनेवाले ये लोग गलत रास्ते पर थे, क्योंकि वे उसे अस्वीकार कर रहे थे जिसे अस्वीकार किया नहीं जा सकता—विचार-बहन का एक अनिवार्य साधन, जिसके द्वारा मानव-जाति अस्तित्व ही खो वैगी । परन्तु हमारे युग तथा वर्ग के सभ्य यूरोपीय समाज के लोग कम गलत नहीं हैं, जब वे ऐसी किसी भी कला का समर्थन करते हैं जो मात्र सौन्दर्य-साधक है अर्थात् लोगों को आनंदित करती है ।

पहले लोग डरते थे कि कही कलाकृतियों में कुछ ऐसी न हों जो पापाचार उत्पन्न करें, और इसी से उन्होंने समस्त कला का एकवारगी ही निषेध कर दिया । अब वे डरते हैं कि कही वे ऐसे किसी आनंद से वंचित न हो जायें जो कला दे सकती है, और वे कला को संरक्षण देते हैं । मैं समझता हूँ कि अतिम त्रुटि प्रथम त्रुटि से कही अधिक भयानक है और इसके परिणाम कही अधिक हानिकारक हैं ।



छठवाँ परिच्छेद

[किस तरह आनन्द के लिये कला सम्मानित हुई—धर्म बताते हैं कि क्या भला समझा जाता है, क्या बुरा—चर्च की ईसाइयत—गुनस्थान—उच्चवर्ग की शकाशीलता—वे शिव और सुन्दर को एक कर बैठते हैं ।]

परन्तु यह कैसे हो गया कि वही कला जो प्राचीन काल में केवल वर्दाश्त कर ली जाती थी (यदि यह सच है तो), हमारे युग में बराबर अच्छी चीज समझी जाने लगी है, यदि वह मात्र आनंद-प्रदायक है ?

इसके कारण निम्नलिखित है । कला का मूल्यांकन (वल्कि, उन भावनाओं का मूल्यांकन जिन्हें यह प्रेषित करती है) मनुष्य के जीवनाभिप्राय बोध पर निर्भर है, इसपर निर्भर है कि वे जीवन में किसे अच्छा, किसे, बुरा समझते हैं । और क्या भला है, क्या बुरा है यह बतानेवाले धर्म हैं ।

व्यक्तिगत समृद्धि के बलिदान से संबन्धित आनंद की भावनाओं को प्रेषित करती है, या अपने पूर्वजों की प्रशंसा और उनकी परंपरा के निर्वाह से सम्बन्धित आनंद की भावनाओं को प्रेषित करती है; परन्तु इसके विपरीत भावनाओं को व्यक्त करनेवाली कला बुरी समझी जायगी। यदि पाशविकता के बंधनो से अपनी मुक्ति को जीवन का अभिप्राय (अर्थ) समझा जाता है, जैसा कि बौद्धों का मत है, तब उन भावनाओं को सफलतापूर्वक प्रेषित करनेवाली कला अच्छी होगी, जो आत्मा का उन्नयन और दैहिक सुख (मांस) का तिरस्कार करती है, और वह सब बुरी कला होगी जो दैहिक वासनाओं को पुष्ट करनेवाली भावनाओं को प्रेषित करेगी।

प्रत्येक युग और मानव-समाज में, पूरे समाज में प्रचलित एतद्विषयक एक धार्मिक चेतना होती है कि क्या भला है और क्या बुरा है, और यह धार्मिक धारणा कला द्वारा प्रेषित भावनाओं का मूल्य निर्दिष्ट करती है। अतएव सभी राष्ट्रों में वह कला अच्छी समझी गई और प्रोत्साहित की गई जिसने सामान्य धर्म-चेतना द्वारा भद्र समझी गई भावनाओं को प्रेषित किया; परन्तु वह कला बुरी समझी गई और अमान्य कर दी गई, जिसने इस धर्म-चेतना द्वारा बुरी समझी गई भावनाओं को प्रेषित किया। कला के विशाल क्षेत्र का सारा अवशेष, जिसके द्वारा लोग एक-दूसरे से विचार संबंध स्थापित करते हैं, रंच भी सम्मानित नहीं होता था, और तभी उस ओर लोग ध्यान देते थे जब युग की धार्मिक धारणा के विपरीत होने के कारण लोगों को उसका खण्डन करना होता था। सभी राष्ट्रों में यही स्थिति थी—ग्रीक, यहूदी, भारतीय, मिश्री और चीनी; और जब ईसाई-धर्म का उदय हुआ तब भी यही स्थिति थी।

प्रथम शताब्दियों का ईसाई-धर्म किंवदंतियों, संतो की जीवनियों, उपदेशों, प्रार्थनाओं और मंत्रगायन, ईसा के प्रति प्रेमाह्वान, उनके जीवन पर सवेदना, उनका उदाहरण पालने की इच्छा, सांसारिक जीवन का त्याग, विनयशीलता, अन्यो के प्रति प्रेम आदि को ही कला की अच्छी रचनाएँ समझता था; उन सब रचनाओं को बुरी समझकर तिरस्कृत कर दिया जाता था जो व्यक्तिगत आनंद की भावनाओं को प्रेषित करती थी; उदाहरणार्थ वही गतिशील कृतियाँ रहने दी जाती थी जो प्रतीकात्मक होती थी, शेष समस्त प्रतिमात्मक शिल्प अस्वीकृत कर दिया जाता था।

सर्व ईसाई-धर्म से यह शिक्षा चाहे जितनी भी दूर रही हो, जितनी भी पतिल रही हो, सर्व ईसाई-धर्म की तुलना में ही नहीं बल्कि तुल्यता तथा अन्य रोमवातियों द्वारा मान्य जीवन-बोध की तुलना में भी, तथापि इसे स्वीकार करनेवाले जगलियों के लिए देवो, बीरो, भली-बुरी शोरात्मियों के पूजन की अर्पणा यह एक उच्चतर सिद्धांत था। और इसीलिए यह शिक्षा उनके लिए एक धर्म थी, और इस धर्म के आधार पर तत्कालीन कला का मूल्यकान किया गया। और यह कला अच्छी समझी गई जो कुमारी, ईसा, संतो, देवदूतों की पवित्र पूजा और धर्म-व्यवस्था (चर्च) में अर्पणव्यवस्था तथा उस पर समझना, प्रमाणों का भय, एवं मूल्य से परे एक जीवन के परमानंद की आशा को प्रेषित करती थी, और यह सादी कला बुरी समझी गई जो इसका विरोध करती थी।

अंग बना दिया।

नो चर्च (मठ) और उसके आदेशों की अध्यात्मिक की अपनी शिक्षा का अनिवार्य पूजा ही नहीं बल्कि इनकी मूर्तियों की भी पूजा प्रचलित कर देने के बाद, इस धर्म देवदूतों, मसीहों, संतों, शहीदों की पूजा, और इसी आध्यात्मिक विभूतियों की की तरह की एक स्वयंसेवक ब्रह्म-परंपरा स्थापित कर देने, और ईसा, कुमारी, हिंसा के बदले प्रेम और विनय का नियोजन—बल्कि उन्हें मूर्तिपूजन के देववाद तात्कालिक संघ, तज्जन्म आर्चन और मानवी साम्य, और किसी भी तरह की और मूलभूत स्थापनाओं की नहीं माना—प्रत्येक व्यक्ति का परमपिता से इस प्राणना-गैह के ईसाई-धर्म न न केवल सर्व ईसाई-धर्म की अनिवार्य

दूसरी तरह किया जो उन भावनाओं को प्रेषित करती थी।

ईसाई-धर्म न लोगों की भावनाओं का और कला की उन रचनाओं का मूल्यकान के अधिक समीप था। और अपनी ही शिक्षा के अनुसार इस प्राणनालय के उचित हुआ जो ईसा की शिक्षाओं के समीप होने की अर्पणा प्रतिमापूजक धर्मों, चालीसन और वल्लिमीर के युग में,—एक दूसरी, प्राणनालय का ईसाई-धर्म, आशा से रादों का व्यापक धर्म-परिवर्तन होता था, जैसा कि कास्टेटान, परन्तु इस ईसाई-धर्म के सिवा,—उस समय से जब कि अधिकांशों की रूपों तो हीन नहीं स्वीकार करते थे जिस रूप में यह मान्य हुआ। यह एक धर्म सर्व रूप में न स्वीकार करते रहे ही, परन्तु विशिष्ट, प्रतिमात्मक यह मनोदशा प्रथम शताब्दियों के ईसाइयों की थी जो ईसा के उपदेश को

जिस शिक्षा के आधार पर यह कला खड़ी हुई वह ईसा की एक शिक्षा का विकृत रूप था, परन्तु इस विमूर्ष्ट शिक्षा के ऊपर जो कला खड़ी हुई वह इन बातों के बावजूद सच्ची कला थी, क्योंकि जिन लोगों के बीच यह उत्पन्न हुई उनके जीवन विषयक धार्मिक विचारों से इसका सामंजस्य था ।

मध्ययुगीन कलाकार उसी भाव—स्रोत—धर्म से जनसाम्य की तरह सशक्त होने के कारण और स्थापत्य, शिल्प, चित्रकला, संगीत, काव्य, नाटक में आत्मानुभूत भावों एवं मनोदशाओं को प्रेषित करने के कारण सच्चे कलाकार थे; और उनका कार्य, जो कि उस युग द्वारा प्राप्य उच्चतम ज्ञान पर आधृत था और सब लोगों में प्रचलित था—यद्यपि हमारे युग में उसे निम्न कला समझा जाएगा—फिर भी सच्ची कला थी जिसमें पूरी जाति भाग लेती थी ।

यह स्थिति तब तक रही जब तक कि योरपीय समाज के उच्च, धनिक, अधिक शिक्षित वर्ग में, चर्च के ईसाई-धर्म द्वारा प्रतिपादित जीवन-बोध की सत्यता के विषय में सदेह नहीं उत्पन्न हुआ । जब धर्म-युद्धों और पोप (ईसाइयो के धर्मगुरु) की शक्ति के अधिकतम विकास और उसके विकार के बाद धनिक वर्ग के लोग प्राचीनों के विवेक से परिचित हुए और एक ओर उन्होंने प्राचीन सतों की शिक्षा की बौद्धिक स्पष्टता देखी और दूसरी ओर चर्च के मतवाद की ईसा की शिक्षा से असंगति देखी, तब यह उनके लिए असंभव हो गया कि वे चर्च की शिक्षा में विश्वास बनाए रखें ।

यद्यपि बाह्यतः वे अब भी चर्च की शिक्षा के अनुकूल बने रहे, तथापि वे अब उसमें अधिक दिन विश्वास नहीं कर सकते थे, और इसे केवल आलस्य के कारण और जनता को प्रभावित करने के लिए पकड़े हुए थे, जो (जनता) चर्च के मतवाद में अंधविश्वास बनाए रही और जिसे उच्च श्रेणियों ने उन विश्वासों में प्रोत्साहित करने रहना अपने काम के लिए आवश्यक समझा ।

फलतः एक समय ऐसा आया जब चर्च का ईसाई धर्म सब ईसाइयों का सामान्य धार्मिक मत नहीं रह गया: कुछ लोग—जनता—इसमें अंधविश्वास बनाए रह गए, परन्तु उच्च वर्गों ने—जिनके हाथ में शक्ति और संपदा थी और इसलिए कला-सृष्टि के लिए अवकाश और उसे स्फूर्ति देने के लिए साधन थे—उस शिक्षा को मानना बंद कर दिया ।

धर्म के विषय में मध्ययुग के उच्च वर्गों की वही स्थिति थी जो ईसाई-

१. ईसाई-धर्म के आरंभिक इतिहास में सुमान पूर्वार्ध संवत्सय लिखते ईसा की शिक्षा के सर्वप्रथम रूपान्तर की अस्वीकार कर दिया और जिसकी ऊँचापुँचा

मानव-भावित्व की शिक्षा था (और इसलिए मानवी साम्य की भी) और यह शिक्षा खडा था जिस समय एक बार वे लोग चर्च के मत की अस्वीकार कर चुके थे, जीवन-बोध का सार, जो (जीवन-बोध) उस समय अपनाए जाने के लिए तैयार दिया था) न तो इस तरह करना चाहते थे, न कर सकते थे, क्योंकि उस ईसाई (पद्यपि अपनी आत्मा की गहराई में उन्होंने चर्च की शिक्षा में विवश हो जाया था) स्थिति निर्मूल हो गई थी। परन्तु उच्च वर्गों के अधिकारी लोग लोगों ने ईसाई शिक्षा को उसके पूरे अर्थों में ग्रहण किया, अर्थात् इससे उनकी आसक्त नहीं थी। आसीसी के फ्रांसिस आदि की तरह कुछ धनी और शक्तिशाली यह मूल्यवत्ता निदान लोगों द्वारा और किया जा सकता था—क्योंकि वे वैदिक और अन्य गैर-चर्च के ईसाई थे, जिन्हें नास्तिक कहा जाता था। परन्तु द्वारा भी जिसके प्रतिनिधि पहले प्राचीनयुग और वर्गीयवाद' थे और बाद में आन्दोलनों द्वारा किया गया वरिष्ठ ईसाई धर्म की संपूर्ण धारा के और यह कार्य अशक्त: न केवल विविध, हंस, लंघन, एवं कठिन के संसार-रक्षकता थी—यदि पूर्णतः नहीं, तो कम से कम चर्च की अपेक्षा अधिक मात्रा में शिक्षा को दिया गया था और उसके सर्व अर्थों की स्वीकार करने की आवश्यकता से अपने को मुक्त करने की आवश्यकता थी जिन्होंने ईसा द्वारा घोषित मानव प्रगति के धर्मों को इतना आगे तक नष्ट किया था कि उन्हें केवल उन न पड़ी। यह ईसाई शिक्षा, जिसे वे चर्च-सिद्धान्त के विभक्त रूप में मानते थे, शिक्षा की सचाई पर सदेह किया तब उन्हें नहीं शिक्षा खोजने की आवश्यकता का एकदम नया अर्थ पाना आवश्यक था, परन्तु मध्ययुगीन लोगों ने जब चर्च-कुछ निकाल सके जिसे उन्होंने विहित देशों से उधार लिया था, और फलतः जीवन-रोमनों के लिए यह असमर्थ था कि उस बलिब पुराण (देववाद) से अब और अंतर केवल यह था कि, कौल-देवी और सभा-देवी में आस्था खोए हुए

उनके पास कोई भी विवेकात्मक न थी जो उनके लिए व्यर्थ हो चुका था। विवेकात्मक न करतीं थे परन्तु उस विवेक-पट चर्च के मतवाद की जाहद रखने के लिए धर्म के उदय के पहले विहित रोमन लोगों की थी, अर्थात्, वे अब जनता के धर्म में

उन विशेष सुविधाओं की भर्त्सना करती थी जिनके सहारे वे रहते थे, जिसमें वे बढ़े थे और शिक्षित हुए थे, और जिससे वे अम्यस्त हो गए थे। अन्तरात्मा में चर्च-शिक्षा के प्रति अविश्वास के कारण—क्योंकि यह शिक्षा अपनी युगीन उपादेयता खो चुकी थी और उनके लिए सत्यार्थहीन हो गई थी—और सच्चे ईसाई-धर्म को स्वीकार करने का साहस न होने के कारण इन धनी, शासकीय वर्गों के लोगों—धर्मगुरु (पोप), राजा, सामंत, और पृथ्वी के सभी गण्यमान्य—के पास कोई धर्म नहीं रह गया था। उनके पास था भी तो केवल एक धर्म का बाह्य रूप, और अपने लिए आवश्यक एवं लाभप्रद होने के कारण जिसका वे समर्थन करते थे क्योंकि यह रूप उस शिक्षा को बनाए रखे था जो उनके विशेषाधिकारों को न्याय्य करार देती थी। वास्तव में ये लोग उसी तरह किसी चीज में विश्वास नहीं करते थे, जिस तरह प्रथम शक्तियों के रोमन लोग किसी चीज में आस्था नहीं रखते थे। फिर भी इन्हीं लोगों के पास संपत्ति और शक्ति थी, और यही लोग कला को पुरस्कृत करते थे और उसका निर्देशन करते थे।

यह कह दिया जाय कि इन्हीं लोगों के बीच वह कला उदित हुई जो अपने सौन्दर्य के अनुपात से आदृत होती थी—दूसरे शब्दों में अपने द्वारा प्रदत्त आनंद के अनुसार आदृत होती थी, न कि लोगों की धार्मिक भावनाओं की अभिव्यक्ति-क्षमता के धारण।

जिस चर्च-धर्म का मिथ्यात्व लोग देख चुके थे उसमें उन्हें अब विश्वास नहीं रह गया था, और सच्चे ईसाई धर्म को स्वीकार करने में वे इसलिए असमर्थ थे क्योंकि वह उनकी संपूर्ण जीवन पद्धति की भर्त्सना करता था। अब ये धन एवं अधिकार-संपन्न जन, किसी धार्मिक विश्वास के अभाव में निःसहाय होने के कारण अनिच्छया उस मूर्तिपूजक मत की ओर लौट आए जो व्यक्तिगत आनंदोपभोग में जीवन का अर्थ निहित बताता है। और तत्पश्चात् उच्च वर्गों में विज्ञान और कला का पुनरुत्थान हुआ, जो वास्तव में न केवल प्रत्येक धर्म का अस्वीकार था वरन् धर्म की अनावश्यकता का दावा भी था।

चर्च-सिद्धांत ऐसी सुसवद्ध पद्धति है कि इसे विना पूर्णतः विनष्ट किए इसमें सुधार या परिवर्तन लाना असंभव है। पोप की अक्षरता के संबंध में जब संदेह उत्पन्न हुआ (उस समय यह संदेह सब शिक्षित लोगों के मस्तिष्क में था) तब परंपरा की सचाई पर भी अनिवार्यतः सन्देह उत्पन्न हुआ। परन्तु

विद्वह लिखी गई थी। इसका उल्लेख गाल्लिय की पुस्तक "इंडोचरीय राज्य उल्लेख पुस्तक "विशवास का जाल" के लेखक थे, जो वर्ष और राज्य के १४५७ में वे "संयुक्त अतिगा" नामक अभिलेखियों के नायक थे। वे एक १. आनंदवादी शैलिक के 127 ज्ञान हंस के एक उल्लेखिकासी थे।



एक कला सिद्धांत भी प्रतिपादित किया गया।
 विश्वका प्रतिवाद लोको ने पहले ही किया था। और इस जीवन-बोध के अन्तर्ग
 अपने कला-बोध में प्राचीन गीसवासियों की गहिर धारणा की ओर लौटे,
 सौंदर्य की स्वीकार कर लेने के बाद यूरोपीय समाज की उच्च श्रेणी के लोग
 आनंदोपयोग का मानदण्ड था। और अच्छी चीज का मानदण्ड आनंद अर्थात्
 ज्ञान प्राप्त कि कौन कला अच्छी है, कौन बुरी। इनके पास केवल व्यक्तिगत
 नहीं था; अतएव इनके पास कोई मानदण्ड भी न था जिसके द्वारा वे यह
 करती थी। अतः इन लोगों के पास जीवन सम्बन्धी कोई भी धार्मिक विश्वास
 करने की तैयारी न थी, क्योंकि वह शिक्षा उनकी सामाजिक स्थिति का सम्बन्धन
 आधीनी के फ्रांसिस, शैलिक के पीटर, और बहुत से नास्तिकों का भी अनुमान
 देना की सदाचार और समाज सम्बन्धी शिक्षा को मानने के प्रयत्न पर वे
 में ये लोग अनास्था रखते थे क्योंकि उसका दीर्घाधिपान देख चके थे; परन्तु
 पोप और पादरी भी, वास्तव में किसी चीज में विश्वास न करते थे। चर्च-सिद्धांत
 इस प्रकार उस युग के उच्च वर्गों का बहुसंख्यक सम्प्रदाय, यहाँ तक कि

समझ जाते थे क्योंकि चर्च की परम्परा ने ऐसा ही निश्चित किया था।
 की सला को नष्ट कर देना है क्योंकि वे मात्र इसलिये प्रेरणा-अर्थ (अपौरुष्य)
 देव (पवित्रता), पुनर्जीवन, और अर्थात्—के लिए थी; और यह धर्मशास्त्रों
 के लिए धातक है वरिष्ठ सूर्य चर्च-धर्म और उसके सभी मर्मों—ईसा मसीह का
 परंपरा की सचाई पर सन्देह करना न केवल पोप-संस्था और कैथलिक मत

सातवाँ परिच्छेद

[शासक-वर्ग के जीवन विषयक विचारों से मेल खानवाला
सौंदर्यवादी सिद्धान्त रचा गया ।]

चर्च के ईसाई धर्म में जब से लोगों ने विश्वास खो दिया, तब से सौंदर्य (अर्थात्, कला से प्राप्त आनंद) अच्छी-बुरी कला का उनका मानदण्ड हो गया । और इस विचार के अनुसार उन उच्च वर्गों में स्वभावतः एक सौंदर्य सिद्धान्त उत्पन्न हो गया, जो उस तरह की धारणा को न्याय्य प्रमाणित करता था—इस सिद्धान्त के अनुसार कला का लक्ष्य सौंदर्य-प्रदर्शन है । इस सौंदर्य-सिद्धान्त के समर्थक, इसकी सचाई के प्रमाण म कहने लगे कि यह उनका निजी आविष्कार न था वरन् वस्तुओं की प्रकृति में विद्यमान था और प्राचीन ग्रीस-वासियों द्वारा मान्य था । परन्तु यह दावा मनमाना था और इस तथ्य के सिवा इसका और कोई आवार न था कि प्राचीन ग्रीसवासियों में, ईसाई आदर्श की अपेक्षा उनके नैतिक आदर्श के निम्न स्तर के फलस्वरूप, अच्छाई की धारणा उनकी सौंदर्य विषयक धारणा से अभी एकदम सुस्पष्ट रूप से अलग नहीं की गई थी ।

अच्छाई की उच्चतम पूर्णता (न केवल सौंदर्य से अभिन्नता ही नहीं वरन् उसके विपरीत होना) जिसे ईसाइयत के समय में ही यहूदी लोग जान चुके थे, और जिसे ईसाई-धर्म ने पूर्णतः व्यक्त किया था, ग्रीसवासियों को एक दम अज्ञात थी । उनकी कल्पना थी की सुन्दर वस्तु अनिवार्यतः शिव भी होनी चाहिए । यह सच है कि उनके प्रमुख विचारकों—सुकरात, प्लेटो, अरस्तू—ने अनुभव किया था कि यह सभव है कि शिव और सुन्दर समन्वित न हों । सुकरात ने स्पष्ट ही सौंदर्य को शिव के अतीत रक्खा; जब कि अरस्तू ने कला से यह माँग की कि लोगों पर उसका सदाचारपूर्ण प्रभाव पड़े । पर इन सबके बावजूद, वे इस धारणा से एकदम मुक्त नहीं हो सके कि सौंदर्य और शिव समन्वित है ।

फलतः उस युग की भाषा में एक संयुक्त शब्द (सौंदर्य-शिव) उस धारणा को व्यक्त करने के लिए प्रचलित हुआ ।

१. "अरस्तू और उनके परबतियों का सौन्दर्यशास्त्र", पेरिस १८८६.

वस्तुतः यह कि प्रीस के विद्वान् बौद्ध और ईसाई-धर्म के अन्तर्गत (शिव) के बोध के प्रति आकृष्ट होने लगे, परन्तु सौन्दर्य और शिव के संबंध की परिभाषा करते वक्त उलझन में पड़ गए। सुन्दर और शिव संबंधी लोटो की तर्कवाची करती वक्त से भरी है। विचारों की इसी उलझन की, परबतियों के पुरोपवासियों विरोधी से भरी है। विचारों को सिद्ध करने की कोशिश की, कि वस्तुओं की प्रकृति का यह जन्मजात गुण है कि उनमें शिव और सुन्दर समन्वित रहें; कि शिव और सुन्दर की अवस्था शिथिल होना चाहिए; कि 'सौन्दर्य-शिवता' नामक शब्द और शिवार (शिवता शिवासियों के लिए एक अर्थ था, पर ईसाइयों के लिए शिवता कुछ भी अर्थ नहीं है) मानवता का उच्चतम आदर्श है। इस अर्थ पर सौन्दर्यबोध का नया विज्ञान निर्मित हुआ, और इसके अस्तित्व की वृत्त उदराने के लिए प्राचीनों की कला विषयक शिक्षाएं इस तरह लीं-सी-मरीचो गईं कि ऐसा प्रतीत हो कि यह आतिशय सौन्दर्य-विज्ञान शिवासियों के यहाँ पहले से ही था।

वस्तुतः यह कि प्रीस का तर्क हमारे तर्कों की तरह न था। जैसा कि अरस्तू के सौन्दर्यबोध पर लिखा हुई अपनी पुस्तक में बने-बने उचित हो रहा है: 'ध्यान से देखने पर कोई भी समझ सकता है कि सौन्दर्य का सिद्धान्त और कला का सिद्धान्त अरस्तू में पृथक्-पृथक् वर्णित है। इसी प्रकार लोटो और उनके सभी अनुयायियों ने भी इन सिद्धान्तों की पृथक्-पृथक् सजा मानी है।' और वस्तुतः प्राचीनों की कला विषयक तर्क न केवल हमारे सौन्दर्य-विज्ञान की समझ नष्टी करती, बरन् इसके सौन्दर्य-सिद्धान्त का खण्डन भी करता है। फिर सौन्दर्य बोध के सभी पक्ष-प्रदर्शकों, शैक्षणिक से नाइट तक, यह घोषित करते हैं कि सुन्दर का विज्ञान—सौन्दर्यबोध का विज्ञान—सुकराल, लोटो, अरस्तू और प्राचीनों द्वारा प्रारंभ किया गया और किसी हद तक शिवासियों और शिवरत्नी द्वारा, सेनेका और प्लेटोका द्वारा, यहाँ तक कि प्लॉटिनस प्रभावित आचार्यों द्वारा रखा गया। परन्तु यह अनुमान लगाया जाता है कि किसी उपायपूर्ण दुर्घटना के कारण यह विज्ञान एकाएक चौथी शताब्दी में गायब हो

गया और करीब १५०० साल तक गायब रहा और इन १५०० वर्षों के निकल जाने के बाद १७५० में वामगार्टेन के सिद्धान्त में पुनः जीवित हुआ ।

शैसलर का कथन है कि प्लोटिनस के बाद १५०० वर्ष ऐसे बीत गए जिनमें कला और सौंदर्य जगत् के प्रति रंच भी वैज्ञानिक रुचि नहीं दिखाई गई । उनका कथन है कि ये डेढ़ हजार वर्ष सौंदर्यशास्त्रियों द्वारा खो दिए गए और उन्होंने इस विज्ञान के पण्डित्यपूर्ण भवन-निर्माण में कुछ भी योग नहीं दिया ।^१

वस्तुतः ऐसी कोई बात नहीं हुई । सौंदर्यशास्त्र का विज्ञान, सुन्दर का विज्ञान, न तो लुप्त हुआ न लुप्त हो सकता था, क्योंकि उसका कभी अस्तित्व ही न था । ग्रीसवासी (ठीक सबकी तरह, सदैव और सर्वत्र) कला को (प्रत्येक वस्तु की तरह) तभी अच्छी समझते थे, जब वह शिव-साधक होती थी ('शिव' की उनकी धारणा के अनुसार), और यदि कला इस शिवता के विरुद्ध होती थी तो उसे बुरी समझते थे । और नैतिक दृष्टि से ग्रीसवासी इतने कम विकसित थे कि उन्हें अच्छाई और सौन्दर्य समन्वित होते मालूम पड़ते थ । ग्रीसवालों की उस दकियानूसी जीवन-दृष्टि पर सौंदर्यबोध का विज्ञान निर्मित किया गया

१. १५०० वर्षों का व्यवधान, जो प्लेटो और अरस्तू के कलात्मक-दर्शनवादी विचारों और प्लोटिनस के विचारों के बीच पड़ गया, वस्तुतः आश्चर्यजनक लग सकता है, परन्तु हम यह निश्चित रूप से नहीं कह सकते कि इस काल में सौन्दर्य संबंधी विषयों की बिल्कुल चर्चा नहीं हुई; न तो यही कह सकते हैं कि प्लोटिनस के कला-विचारों में और प्लेटो-अरस्तू के विचारों में एकदम असा-मंजस्य है । यह सच है कि अरस्तू द्वारा स्थापित विज्ञान इसके द्वारा किसी प्रकार आगे नहीं बढ़ा; तथापि इस काल में सौन्दर्य संबंधी प्रश्नों में कुछ रुचि दिखाई पड़ती है । परन्तु प्लोटिनस के बाद (समय की दृष्टि से उनके समीप के कुछ दार्शनिकों—लागिनस, आगस्टिनस, आदि—का कोई प्रश्न ही नहीं है, यह हम देख चुके हैं, और फिर, इनके विचार प्लोटिनस के से ही हैं) पाँच नहीं बल्कि ऐसी १५ शताब्दियाँ निकल गईं जिनमें कला और सौन्दर्य-जगत् के प्रति किसी प्रकार की वैज्ञानिक अभिरुचि का संकेत नहीं मिलता ।

ये डेढ़ हजार वर्ष, जिनके बीच विश्वात्मा ने जीवन की एकदम नई रंग बना डाली, सौन्दर्यशास्त्र के लिए व्यर्थ रहे—जहाँ तक इस विज्ञान की समृद्धि का प्रश्न है । ('सौन्दर्य मीमांसा',—मैक्सशैसलर, बर्लिन, १८७२, पृ० २५३-२५४) ।

एक उज धा) । मास का सिद्धांत भी ऐसा था, जो यह मानता है कि छोट
 अस्तित्व के लिए संघर्ष का सिद्धांत भी ऐसा ही था (जो कि मूल्यसंचार की
 संभावना की अधिकता होती है; मानव प्रगति के आधार स्वरूप बुनाव और
 केवल अकालिता की प्रगति के अनुसार वर्द्धन की प्रवृत्ति रखते हैं, इसलिए सभार
 प्रगति के अनुसार वर्द्धन की प्रवृत्ति रखती है परन्तु जीवन-निर्वाह के साधन
 प्रकृत सिद्धांत ऐसा ही था कि सभार की आबादी ज्योतिषि (रेखणियाँ) की
 चीज हो जाता है । उदाहरणार्थ मूल्यस द्वारा प्रतिपादित, निरधार और
 यह स्वीकार कर लिया जाता है और समान के उस भाग के लिए विरवास की
 रहे रही है, सब कितना भी निरधार और प्रत्यक्षतः मिथ्या वह सिद्धांत ही,
 उस मिथ्या स्थिति की जायज करार देता है जिसमें किसी समान का एक भाग
 समान रहता है, जिसके लिए सिद्धांत आविष्कार होते हैं । यदि कोई सिद्धांत
 अधिक, सिद्धांतों का भाग्य उस कृति के अनुसार निर्धार करता है जिसमें वह
 प्रत्यक्षता का भाग्य पाठक के सिर पर निर्धार है । इसलिए, या इसलिए

कोई स्वयंसिद्ध, असिद्धि, चीज ही ।

बावजूद, अब तक यह सिद्धांतों और मूल्यों द्वारा उद्देश्यता जाता है मानो यह
 इतने काम का था कि, इसके एक दम ऊलजलूल दार्शनियों और मिथ्या स्वरूप के
 आलोचना के उन्हें स्वीकार्य होता था । यह सिद्धांत उच्च श्रेणी के लोगों के
 सिद्धांत सकेत लोगों की इतना पसन्द नहीं था और न इतनी बरती बारी
 विशिष्टता है । और इसकी प्रत्यक्ष सारहीनता के बावजूद किसी और का
 यथास्थान, पाण्डुरथ और एकलपता के साथ किया जो जर्मन लोगों की
 इस असाधारण सिद्धांत का संघटन और प्रतिपादन उन्होंने उस बाह्य
 इसे वैज्ञानिक और सैद्धांतिक रूप प्रदान किया ।

सौंदर्य-सिद्धांत जटिल हुए । इसके सस्थापक और सयोजक वागमार्टन थे जिन्होंने
 साथ ही विभिन्न शब्दों में भी—जर्मनी, इटली, डेनमार्क, फ्रांस और इंग्लैंड में—
 करीब डेढ़ सौ साल पहले योरोप के ईसाई जगत के धनिक वर्गों में और
 बाले देव सकते हैं ।)

पर वेनाइ-लिबल प्रशसनीय प्रत्यक्ष और लोटी पर वास्टर की प्रत्यक्ष पढ़ने
 पास सौंदर्य बोध का विज्ञान कभी न था (जैसा कि अरस्तू और उनके परवर्तियों
 वागमार्टन के सिद्धांत में सुझाव बनाकर प्रतिष्ठित किया गया । शीसवांसियों के
 था, जिसके आविष्कार १८ वीं शताब्दी के लोग थे, और जो विशेष रूप से

व्यक्तिगत उत्पादन का बड़े पूंजीवादी उत्पादन द्वारा इस समय हो रहा विनाश, भाग्य का अनिवार्य विधान है। भले ही ये सिद्धान्त निराधार हों, मानवता द्वारा अर्जित ज्ञान और विश्वास के विपरीत हों, और प्रत्यक्षतः कितने ही अनैतिक हों, इन्हें विश्वासपूर्वक स्वीकार कर लिया जाता है, इनकी आलोचना नहीं होती, और शताब्दियों तक इनका प्रचार किया जाता है और एक दिन ऐसा आता है कि वे स्थितियाँ नष्ट हो चुकी रहती हैं जिन्हें न्याय्य ठहराने के निमित्त वे सिद्धान्त यत्नवान् रहते थे, या इन सिद्धान्तों की वेहूदगी एकदम जाहिर हो जाती है। वामगार्टेन की त्रयी का आश्चर्यजनक सिद्धान्त इसी श्रेणी का है : शिव, सुन्दर और सत्य, जिसके अनुसार यह मालूम होता है कि १६०० वर्षों की ईसाई शिक्षा के बाद राष्ट्रो द्वारा सर्वोत्तम कार्य यही हो सकता है कि वे अपने जीवन का आदर्श उस आदर्श को चुनें जो एक छोटे, अद्ध-वर्बर और गुलाम रखनेवाले समुदाय द्वारा मान्य था, जो २००० वर्ष पहले रहता था, नग्न मानव देह की अच्छी अनुकृति करता था, और सुदर्शन भवन निर्मित करता था। इन सारी असंगतियों की ओर किसी का ध्यान नहीं जाता। विद्वज्जन लंबी, गूढ़ सौंदर्य-विवेचनाएँ लिखते हैं, जैसे वह सौंदर्यात्मक त्रयी : सौंदर्य, सत्य और शिव का सदस्य हो; इन तीनों की महत्त्वपूर्ण ढंग से निरंतर आवृत्ति दार्शनिकों, सौंदर्यशास्त्रियों, कलाकारों, व्यक्तिगत लोगों, उन्मासकारों द्वारा की जाती है। और जब वे इन पवित्र शब्दों का उच्चारण करते हैं तब समझते हैं कि हम किसी निश्चित, ठोस चीज के विषय में बता रहे हैं—कोई ऐसी चीज जिसपर वे अपनी सम्मतियाँ आवृत्त कर सकते हैं। वास्तव में वे शब्द न केवल अर्थहीन होते हैं वरन् विद्यमान कला का कोई निश्चित अर्थ लगाने में बाधा भी डालते हैं; वे शब्द केवल इसलिए अपेक्षित हैं कि उस मिथ्या महत्त्व को जायज करार दें जो हम उस कला को देते हैं, जो हमें आनंद प्रदान करनेवाली हर तरह की भावना को प्रेषित करती है।'

१. 'कला क्या है ?' का अनुवाद मैंने ताल्लुलिपि से किया था, जिसे लिखते वक्त उन्होंने मुझे एक-एक परिच्छेद करके भेजा था। उन्होंने अपनी पुस्तक का इस हद तक संशोधन किया कि कुछ परिच्छेदों को तो उन्होंने मेरे पास अनुवादार्थ भेजने के बाद तीन-तीन बार लिखा। इस परिच्छेद के पहले के एक संस्करण के निम्नलिखित अंश रक्षणीय हैं, जिन्हें उन्होंने अपने अंतिम संशोधित

वसकी विरोधी है ।
 केवल उसमें भूल नहीं जाती जिसे सामान्य सौन्दर्य समझा जाता है वरन्
 नहीं केवल 'शिव' समझा जाता है । अधिकतर, आर्या का सौन्दर्य, या शिव,
 विचित्र है मध्य है, कर्मात्मिक आध्यात्मिक और नैतिक सौन्दर्य का अर्थ और कुछ
 मुक्त नैतिक और आध्यात्मिक सौन्दर्य भी होता है, परन्तु यह तो आर्यों का
 से दूर हो जाते हैं । मैं जाना नहीं कि इसके उत्तर में लोग दुसरे कहे हैं कि
 'हम जानते हैं अधिक सौन्दर्य पर समर्पित होते हैं, उत्तम ही अधिक शिव
 वास्तवों का मूल है ।'

क्योंकि 'शिव' अधिकतर वास्तवों पर विद्यमान है, जब कि सौन्दर्य हमारी
 सौन्दर्य को धारणा न केवल शिव से भूल नहीं जाती, वरन् उसकी विरोधी है;
 है वही बतलते हैं तो—और कुछ नहीं, केवल है ही जो हमें प्रदान करता है ।
 'परन्तु सौन्दर्य—यदि हम केवल आकाश-रश्मि नहीं चाहते वरन् जो हमें समझा
 परन्तु जो है और शीघ्र ही परिभाषा कर देता है ।'

'शिव वह है जो अर्थ किसी चीज से परिभाषित नहीं किया जा सकता,
 तब है : उसी, शीघ्र ही विद्यमान शिव ही पर्याप्त नहीं कर सकता ।'
 'शिव वास्तव में वह आधारभूत दार्शनिक दृष्टि है जो हमारी चेतना का
 होने का प्रयास है ।'

और वह समझ, हमारा जीवन और कुछ नहीं, शिव अर्थान् ईश्वर की ओर अग्रसर
 'शिव हमारे जीवन का आदर्श एवं महत्तम लक्ष्य है । हम 'शिव' की किसी
 वास्तव में पूर्ण स्थिति एकदम नहीं है ।'

अतः, शिव, सुन्दर की एक ही स्वरूप पर रखता जाता है, और तैयारी विचारों
 एकदम असंभव है, क्योंकि अर्थ की दृष्टि से भी इन आदर्शों में सामंजस्य नहीं है ।
 की आवश्यकता है कि तीन एकदम पृथक् आदर्शों और विचारों का एक में संयम
 कि हमने इस अर्थों के आदर्शों से दुसरे कथा समझा है, और इससे विचलित होने
 वचनों की आवश्यकता है और अपने से केवल यह पुरुष की आवश्यकता है
 की अर्थों की तरफ सत्य मानने की आदत से हमें अणु अणु के लिए अपने को
 'वामादित्य द्वारा उपस्थित की गई सत्य-शिव-सुन्दर की अर्थों को धर्म
 में दे रहा है ।'

संस्कारण में नहीं रखता, रक्षणार्थ है । अतः मैं उन अर्थों की यहाँ पाद-दिव्या

‘जहाँतक सत्य का प्रश्न है—त्रयी के इस सदस्य का शिव से तादात्म्य तो हम और भी कम सिद्ध कर सकते हैं, इसका स्वतंत्र अस्तित्व मानने को हम प्रस्तुत नहीं।

‘सत्य से हमारा तात्पर्य केवल किसी अभिव्यक्ति या वस्तु की परिभाषा से यथार्थ का अथवा उस वस्तु विषयक सामान्य बोध का सामंजस्य है। अतः ‘शिव’ की उपलब्धि का यह एक साधन है। परन्तु सौन्दर्य और सत्य की धारणाओं और शिव की धारणा के बीच कौन-सी समानता अथवा एकता है? जान बूझ कर खीझ उत्पन्न करने के लिए बोले गए सत्य का सामंजस्य शिव से नहीं होता।

‘न केवल सौन्दर्य और सत्य की भावनाएँ शिव की भावना के समान नहीं हैं, और न केवल वे शिव से मिल कर ‘एक’ सत्ता नहीं बनती हैं, वरन् वे उससे मेल ही नहीं खातीं। उदाहरणार्थ सुकरात और पैस्कल प्रभृति अन्यान्य लोग यह समझते थे कि अनावश्यक वस्तुओं के विषय में सत्य की जानकारी प्राप्त करना ‘शिव’ के अनुरूप नहीं है। सौन्दर्य से न केवल सत्य की कोई भी बात समान नहीं है, वरन् अधिकांश उसके विरोध में है, क्योंकि सत्य अधिकतर भ्रम का पर्दा फाश करता है और मिथ्या प्रतीति को नष्ट करता है जो सौन्दर्य की एक प्रमुख शक्ति है।

‘और देखिए ! और इन तीन धारणाओं का एक में मनमाना एकीकरण जो कि परस्पर सदृश नहीं वरन् विजातीय है, उस आश्चर्यजनक सिद्धांत का आधार बन गया है जिसके अनुसार अच्छी भावना प्रेषित करनेवाली कला और बुरी भावना प्रेषित करनेवाली कला का अंतर पूर्णतया मिटा दिया जाता है, और कला का एक निम्नतम प्रकार, मात्र आनन्दोपभोग के लिए—वह कला जिसके विरुद्ध मानवता के सभी शिक्षकों ने मानव-जाति को चेतावनी दी है—श्रेष्ठतम कला समझी जाने लगी है।’

ताल्स्ताय ने इन अंशों को क्यों निकाल दिया यह अनिश्चित है। ये अंश उनकी इस विचारणा को स्पष्टतया व्यक्त करते हैं कि सत्य, शिव, सुन्दर एक नहीं बल्कि तीन विभिन्न धारणाएँ हैं। शायद उन्होंने यह देखा कि सौन्दर्य सम्बन्धी उनके शब्द, यदि संदर्भ से निकाल दिए जायें, तो इस भ्रम के समर्थन में प्रयुक्त किए जा सकते हैं कि कला की परिभाषा बनाने में उनके द्वारा ‘सौन्दर्य’ शब्द का त्याग, इस तथ्य से नहीं प्रेरित था कि सौन्दर्य स्वयं ऐसा शब्द है जिसे परिभाषा की अपेक्षा है, वरन् इससे प्रेरित था कि वह ‘सौन्दर्य से घृणा करते थे’ जैसा कि कुछ आलोचकों ने मुखतावश कह दिया है।—ए० मा०

आधी परिच्छेद

इस सौंदर्यवादी सिद्धांत को किसने स्वीकार किया—सच्ची कला सभी लोगों के लिए आवश्यक है—हेमारी कला जनता के लिए बड़ी खर्चीली, बहुत दुर्लभ, बहुत हीनकर है—कला में 'विशिष्ट जन' का सिद्धांत ।]

परन्तु यदि कला एक मानवी व्यापार है जिसका प्रयोजन अर्थों तक उन श्रेष्ठतम और महत्तम भावनाओं को प्रेषण है, जिनके पास तक मानव पहुँच है, तो यह कैसे हुआ कि अपने जीवन की एक बड़ी अवधि तक मानवता (जिस समय से लोगों ने चर्च के सिद्धांत में विश्वास करना छोड़ दिया उस समय से अब तक) इस महत्त्वपूर्ण कार्य के विना रह गई, और उसकी जागह केवल आनंद-प्रदायक एक नगण्य कलात्मक क्रिया को बदलित करने लगी ?

इस प्रश्न का उत्तर देने के लिए सर्वप्रथम यह आवश्यक है कि हेमारी कला की सच्ची, सादृशीय कला का महत्त्व देने की लीनों द्वारा की जानेवाली वर्तमान नृति का परिमार्जन किया जाय । हम सरलतापूर्वक न केवल सरके-विद्यन परिवार की सर्वोत्तम वंश सम्पन्न के अग्रस्त हो गये हैं, बल्कि यदि हम अंग्रेज या अमेरिकन हैं तो एंग्लो-सैक्सन जाति की भी, यदि हम जर्मन हैं तो ट्यूटनिक जाति की, फ्रांसीसी हैं तो गैंगो-बैटिन जाति की, और यदि हम रूसी हैं तो स्लावोनिक जाति की सर्वोत्तम सम्पन्न के भी ऐसे अग्रस्थि हो गये हैं कि जब हम अपनी कला के विषय में बोलने लगते हैं, तब हमें न केवल यह विश्वास रहता है कि हेमारी कला सच्ची कला है, बल्कि यह भी कि यही सर्वोत्तम और एकमात्र सच्ची कला है । परन्तु यथायथ में न केवल हेमारी कला एकमात्र कला नहीं है (जिस प्रकार कभी बाइबिल ही एकमात्र पुस्तक समझी जाती थी) — यह पूरे ईसाई समाज की भी कला नहीं है, वर्तमान केवल हेमारी और की मानव-जाति के एक छोटे से समूह की कला है । पहिली, ग्रीक या मिथी रोमिय कला के विषय में बोलना तो ठीक था ही; अब विश्वमान, एक पूरे देश द्वारा मान्य की जापानी या भारतीय कला के विषय में भी हम कुछ कह सकते हैं । सम्पूर्ण रोम-सुलभ ऐसी कला पाँच प्रथम के समय तक लक्ष में वर्तमान थी और १३ वीं-१४ वीं शताब्दी तक शेष यूरोप में प्रचलित थी, परन्तु क्योंकि

यूरोपीय समाज की उच्च श्रेणियों ने, चर्च-शिक्षा में आस्था खो देने के कारण, वास्तविक ईसाई-वर्म को नहीं स्वीकार किया, बल्कि वे वर्महीन बनी रही; स-लिए हम सम्पूर्ण कला के अर्थ में ईसाई राष्ट्रों की एक कला की बात नहीं कर सकते। क्योंकि ईसाई देशों के उच्चवर्ग चर्च-ईसाइयत में विश्वास खो बैठे थे, अतः उन उच्चवर्गों की कला शेष लोगों की कला से अलग हो गई और दो कलाएँ हो गई—जनता की कला और अभिजातवर्ग की कला। इसलिए—कैसे मानवता एक लंबी अवधि तक सच्ची कला के बगैर रह गई, और सच्ची कला के स्थान में केवल आनन्दसाधक कला प्रतिष्ठित हो गई, इस प्रश्न का उत्तर यह है कि पूरी मानवजाति या मानवजाति का एक बहुत बड़ा भाग भी, सच्ची कला बगैर नहीं रहा; बल्कि यूरोपीय ईसाई समाज के केवल महत्तमवर्ग, और वे भी अपेक्षाकृत बहुत कम समय के लिए, सच्ची कला बगैर रह गए—पुनरुत्थान के प्रारंभ से लेकर आज तक।

इस सच्ची कला की अनुपस्थिति का परिणाम इस वर्ग की भ्रष्टता में दुर्निवार रूप से दिखाई पड़ा, क्योंकि इसका पालन मिथ्या कला पर-हुआ था। सब जटिल और दुर्बोध कला-सिद्धांत, कला-विषयक सब असत्य और विरोधी निर्णय—और विशेषकर मिथ्या मार्गों में हमारी कला की-आत्मपरायण अगति—इस दावे से उत्पन्न होते हैं, जो सामान्य व्यवहार में आ गया है और असंदिग्ध सत्य के रूप में स्वीकृत होता है परन्तु फिर भी आश्चर्यजनक और प्रत्यक्ष ढंग से असत्य है। वह दावा यह है कि हमारे उच्चवर्गों की कला ही संपूर्ण कला है : सत्य, एकमात्र, सार्वभौम कला। और यद्यपि यह दावा (जो ठीक उस दावेकी तरह है जो विविध चर्चों के उन अधार्मिक लोगों द्वारा किया जाता था, जो अपने ही धर्म को एकमात्र सत्य-धर्म समझते थे) पूर्णतः मनमाना और प्रत्यक्ष ही अन्याय्य है, तथापि इसकी अमोघता में पूर्ण विश्वास के साथ हमारे समाज के सब लोग शांतिपूर्वक इसे दुहराते हैं।

जो कला हमारे पास है वही संपूर्ण कला है, सच्ची, एकमात्र कला है, फिर भी मानवजाति का दो-तिहाई भाग (एशिया और अफ्रीका की सारी जनता)

१. यह अंतर अभिजात वर्ग और सामान्य जनता में किया गया है : उनके बीच, जो अपनी रोट्टी उत्पादनात्मक शारीरिक श्रम से स्वयं कमाते हैं और जो नहीं कमाते। मध्य वर्ग को अभिजात वर्ग की एक प्रशाखा मान लिया गया है।—ए० मा०

इस एकमात्र, परमश्रेष्ठ कला के विषय में कुछ भी जानें वगैरे जानिये है और मर भी जाता है। और हमारे देश में समान में भी मरिक्का से १% लोग इस कला का व्यवहार करते हैं, जिसमें संपूर्ण कला कहते हैं, और १२% इस कला को, जो ऐसी है कि यदि वे इसे पा भी सकें तो इसे रख भी समाप्त न सकेंगे, कभी चले वगैरे, अम से चूर्, पीछी दर पीछी जीते-मरते जाते हैं। वर्तमान सर्वोच्च सिद्धान्त के अनुसार, हम कला को या तो भावना या ईश्वर, या सर्वोच्च को एक सर्वोच्च अधिष्ठाता समझते हैं या सर्वश्रेष्ठ आध्यात्मिक आनन्दोपभोगी, और हमारी यह भी विश्वास है कि सब लोगों के अधिकार समान है, यदि भौतिक सुख समर्पित पर नही, तो कम से कम आध्यात्मिक समर्पित पर अवश्य, तथापि हमारी प्रतीपक्ष्य जगत् का १२% भाग उस अम से बर्ज होकर—पीछी दर पीछी जीता-मरता है जिसका अधिकारा हमारी कला के उत्पादनार्थ अधिष्ठित है और जिस कला को वे कभी प्रयुक्त नहीं करते, और इन सब बातों के होते हुए भी हम आन्त-पूर्वक दावा करते हैं कि जो कला हम रखते हैं वही सच्ची, वास्तविक, और एकमात्र कला है—उत्तम सब कुछ कला का है।

यदि हमारी कला सच्ची कला है तो उसका नाम सचको मिलना चाहिए— इस अर्थ का उत्तर थायः यह मिलना है कि आज का मूल्यक व्यक्ति यदि विद्यमान कला का प्रयोग नहीं करता, तो दाव कला का नहीं है वरन् समाज के गलत संगठन का है; हम अधिष्ठ म ऐसी स्थिति को कल्पना कर सकते हैं, जिसमें आध्यात्मिक अम अधिष्ठः मशीनों द्वारा कम कर दिया जायगा, अधिष्ठः त्यागपूर्ण-निवृत्त द्वारा हलका कर दिया जायगा, और कला-निर्माण के लिए परिश्रम जारी-वारी लिया जायगा : इसकी कोई जरूरत न रहे जायगी कि कुछ लोग हमेशा मन्त्र के नीचे बैठें रहें, सजावट संघालित करते रहें, पत्र समेटते रहें, नियन्त्रण या फाँसीसी श्रमों बजाते रहें, टाइट जमाते और पुस्तकें आपते रहें; बल्कि जो लोग यह सब काम करते हैं वे प्रति दिन कुछ ही घंटों के लिए इन कामों में लागू जायेंगे, और अपने अवकाश के समय में कला के सब आनन्दों का आस्वाद करेंगे।

एकान्तिक कला के हिमायती यह कहते हैं: परन्तु मैं समझता हूँ कि वे स्वयं इसमें विश्वास नहीं करते। वे प्रवश्य जानते हैं कि बहुसंख्यक लोगों को गैलरी की फलस्वरूप ही जालित कला का जन्म हो सकता है, और वह कला सभी तक जारी रहे सकती है जब तक कि उक्त गैलरीयों बनी रहती हैं; वे यह भी

जानते हैं कि मजदूरों के कठिनतम कष्टों के फलस्वरूप ही विशेषज्ञ लोग—लेखक, संगीतज्ञ, नर्तक और अभिनेतागण—पूर्णता की उस सुन्दर मात्रा तक पहुँचते हैं जिसे वे उपलब्ध करते हैं, या अपनी परिमार्जित कलाकृतियाँ रचते हैं; और यह भी वे जानते हैं कि केवल उन्हीं स्थितियों में ऐसी रचनाओं के आस्वादाद्यर्थ सस्कृत जन आ सकते हैं। पूँजी के गुलामों को मुक्त कर दीजिए, तब देखिएगा कि ऐसी परिमार्जित कला-सृष्टि असम्भव है।

परन्तु यदि हम अस्वीकार्य को भी स्वीकार कर लें और कहें कि ऐसे साधन पाए जा सकते हैं जिनके द्वारा कला (वह कला जो हम लोगों में कला समझी जाती है) सर्वजन सुलभ बनाई जा सकती है, तब दूसरा विचार सामने आता है कि सुरचिपूर्ण कला ही संपूर्ण कला नहीं हो सकती, अर्थात् लोगों के लिए यह पूर्णतः अवोध्य रहेगी। पहले लोग लैटिन में कविता लिखते थे, पर अब उनको कलात्मक रचनाएँ सामान्य जन के लिए ऐसी अवोद्यगम्य हो गई हैं मानो वे सस्कृत में लिखी गई हों। इसका साधारणतः यह उत्तर दिया जाता है कि यदि अभी लोग हमारी इस कला को नहीं समझते, तो इससे यही प्रमाणित होता है कि वे अविकसित हैं, और कला के द्वारा आगे रखे गए प्रत्येक नये चरण पर ऐसा होता रहा है। पहले पहल कला कभी नहीं समझी गई है, परन्तु बाद में लोग उसके अभ्यस्त हो गए हैं।

यही बात हमारी वर्तमान कला पर लागू होती है; यह तभी समझी जाएगी जब प्रत्येक व्यक्ति उतना ही सुशिक्षित हो जाएगा जितने कि हम लोग हैं—उच्च श्रेणी के लोग—जो इस कला का निर्माण करते हैं। यह कथन हमारी कला के हिमायतियों का है। परन्तु यह दावा पिछले दावे से कहीं अधिक असत्य है, क्यों कि हम जानते हैं कि, उच्च वर्ग की कला सृष्टियों का अधिकांश—विविध संवोधन गीत, कविताएँ, नाटक, चित्र, ग्वालों के गीत, एकाकी गीत आदि—जिन्होंने अपनी रचना के समय अभिजात वर्गों को आनंदित किया, उसके बाद कभी मानव-जाति के विशाल जन-समुदाय आर न तो समझा गया, न उन्हें मूल्यवान् समझा गया; बल्कि वे अब भी वही हैं जो पहले थे अर्थात् अपने युग के धनिकों के मनोरंजन मात्र, केवल जिन धनिकों के लिए सदा वे कुछ महत्त्वपूर्ण रहे। कभी-कभी इस दावे के प्रमाण में यह भी कहा जाता है कि लोग किसी दिन हमारी कला को समझेंगे, कि तथाकथित प्राचीन काव्य, संगीत, चित्राकन की कुछ रचनाएँ, जो पहले जनता को आनंदित नहीं करती थी, अब—जब कि हर

१. जब यह लिखा गया उस समय दूर-दूर का प्रचलन महर्षिप के अन्ध

तब वह सर्वप्रथम होने चाहिए । और यदि, आज की तरह, वह सर्वप्रथम आध्यात्मिक बदलाव है (धर्म की तरह, जैसे कि कला के अर्थ कहना चाहिये), हो सकती है । परन्तु यदि यह कला महर्षिपण विषय है, सब के लिए अभिप्राय यह है ही नहीं सकता कि हमारे उच्च वर्गों की कला समस्त जनता की कला विस्तार प्रथम करेगा । अतएव विचारशील और सत्यनिष्ठ व्यक्तियों को इसमें भी लें, जो उसका बोध उसकी आत्मा का उत्थान न करेगा बल्कि बहिष्कार उसे हमारी लालि-कला का रच भी अर्थ न समझ सकेंगा, और यदि वह उसे समझ है, और आत्मत्व द्वारा विभक्त लोगों की कठि में नहीं पहुँचा है, उस हद तक) पुस्तकालयों द्वारा किया जाता है (जो अभिन्न व्यक्त (जिस हद तक वह महर्षि (जैसे कि किसी हद तक शहरी में विज्ञानों, जनप्रिय संगीत-समारोहों तथा कालीन कला का अन्ततम कृतिव देवता, पदों, सुनने की सम्भावना दे भी दो जाय उत्पन्न करती है । अतः यदि अभिन्न वर्गों को उनके अवकाश के समय में सम-देशाभिन्न, और अंगीकारिता—एक अभिन्न के भीतर उल्लेख, धर्मा और शोध होती है । भावनाएँ आज की कला को प्रमुख विषय बरू है—जैसे सम्मान, भावना जो कि आरामलब, परिवर्तन व्यक्त में उन्नेवाली भावना के विपरीत जो उसमें कोई भावना उत्पन्न ही नहीं करती या उत्पन्न करती है जो ऐसी चीज आनन्दोपयोग है वह अभिन्न के लिए आनन्द के रूप में अवश्य है, और या के विशाल अर्थ के लिए स्वाभाविक है । धार्मिक वर्गों के एक व्यक्त के लिए जो प्रेषित करती है जो अभिप्राय जीवन को उन दशाओं से बहल हँर है जो मानवता दुर्लभ होने के साथ ही, प्रकृत्या विभिन्न है क्योंकि यह उन लोगों की भावनाएँ कल्पनाएँ विशाल जन-समुदाय के लिए हमारी कला, खोजी होने के कारण में उन पर लादी जाती है जहाँ कला सर्वसाधारण के लिए सुलभ है । मिहनेत री जाती, न उनके द्वारा चुनी ही जाती है, बल्कि शक्तिपूर्वक उन जन-स्थलों उसकी शक्ति विस्तृत हो चुकी है) । फिर, यह कला इन मानव-समूहों द्वारा नहीं है, आसानी से किसी भी प्रकार की कला को आत्मत्व हो सकती है (क्योंकि परन्तु इससे ही नहीं विहाई पड़ता है कि शीघ्र, विशेषकर नगर की अर्थव्यवस्था और से उन्हें से रचनाएँ दी गईं—उसी जनता की आनन्दित करने लगी है;

नहीं है तब या तो कला वह जीवंत तत्त्व नहीं जो उसे चित्रित किया जाता है, या वह कला वास्तविक चीज़ नहीं है जिसे हम कला कहते हैं।

यह द्विधा-अनिवार्य है अतएव चालाक और सदाचारी लोग इसके एक पक्ष को अस्वीकार करके इससे बचते हैं, अर्थात् यह अस्वीकार करते हैं कि जन-साधारण का भी कला पर अधिकार है। ये लोग सरलता और उद्दण्डतापूर्वक कहते हैं कि (यही इस विषय की सच्चाई है) उनकी मान्यतानुसार अत्यधिक सुन्दर कला के अर्थात् जो अधिकतम आनंद प्रदान करती है उस कला के प्रयोक्ता और उसमें भागी केवल कुछ गिने-चुने लोग हो सकते हैं, जैसा कि उन्हें स्वच्छंदतावादी लोग कहते थे, 'सम्भ्रान्त' जैसा कि वे नीत्यों के अनुयायियों द्वारा कहे जाते हैं; जो निम्नस्तर का समुदाय इन आनंदों का अनुभव करने में असमर्थ है, श्रेष्ठतर कुलीनतावाले लोगों के उन्नत आनंदों का संयोजन करें। जो लोग इन विचारों को व्यक्त करते हैं कम से कम छद्म नहीं करते, और विषमताओं को सहन नहीं करना चाहते, बल्कि निर्भोक्तापूर्वक यह तथ्य स्वीकार करते हैं कि हमारी कला केवल अभिजात वर्गों की कला है। और वास्तव में कला इसी रूप में उस प्रत्येक व्यक्ति द्वारा समझी गई है और समझी जाती है जो हमारे समाज में इससे संलग्न है।

नवाँ परिच्छेद

[हमारी कला का विदूषण—यह अपनी प्राकृतिक विषय-वस्तु खो चुकी है—नवीन भावना का प्रभाव इसमें नहीं—तीन निम्न मनेवर्गों को प्रसारित करती है।]

यूरोपीय संसार के अभिजात वर्गों के इस अविश्वास का यह परिणाम हुआ कि मानवता द्वारा अर्जित, धार्मिक बोध से उत्पन्न, श्रेष्ठतम भावनाओं का प्रेषण जिस कला का लक्ष्य है, उसकी जगह हमारे पास वह क्रिया है जिसका

वह सब प्रभाव लोगों पर उन भावनाओं द्वारा पड़ता है जो एकदम नवीन हैं और मूल्य द्वारा पहले कभी अभिव्यक्त नहीं की गई हैं। और इसी क्षण से वे भावनाएँ प्रवाहित होती हैं, जिनसे उच्च श्रेणी के लोगों को कला ने अपने को बंधित कर रखा है, क्योंकि उसने भावनाओं को मूल्यवान् भावों के रूप में गढ़ी किया है बल्कि आनन्द को उस मात्रा के अनुसार किया है जो कि वह (कला) देती है। आनन्दोपयोग से अधिक पुरानी और घिसी पिटी कोई चीज नहीं है, और इसके युग की धार्मिक चेतना से निरसल भावनाओं से अधिक लची (नई)

उनके पास पहले पहले प्रेषित करती है।

कलाकृतियों से इतना अधिक प्रभावित होते हैं, जो आनन्दमूलपूर्व भावनाओं को भावना कितनी ही नाश्य ही)। यही कारण है कि बच्चे और युवाजनों उन कृति होती हैं जब वह मानव जीवन के प्रभाव में नई भावना लाती है (वाहो वह की पुनरावृत्ति नहीं करती, उसी प्रकार कोई कलाकृति तभी वास्तविक कला-विचार और नई धारणाएँ प्रदान (प्रेषित) करती है और केवल पूर्वज्ञात तथ्य है। जिस प्रकार विचार-मयुक्त रचना तभी वास्तविक होती है जब वह नये कलाकृति बहो है जो मनुष्यों द्वारा आनन्दमूलपूर्व नई भावनाओं को प्रेषित करती प्रथम परिणाम—विषय वस्तु का वास्तविक—इसलिए हुआ क्योंकि सच्ची

न रही और पूर्णतया बनावटी और बहिष्-मयुक्त हो गई।

दीर्घा और प्रमुख परिणाम यह हुआ कि कला स्वभाविक तथा निष्ठात्मक कला अपनी स्थायिक सुन्दरता, जो बड़ी और कौशल एवं दुर्लभ हो गई; और दूसरी परिणाम यह हुआ कि, आई से ही लोगों को स्थान में रखने के कारण, अपने आनन्दमूल, विविध एवं गंभीर धार्मिक विषय-वस्तु से बंधित हो गई। दिया और प्रायः निरन्तर कर दिया। इसका प्रथम बड़ा परिणाम यह हुआ कि कला का स्वीकार हुआ उसके अभाववा इस कला-क्षेत्रण ने स्वयं कला को दुर्लभ बना करके के चुनाव का जो नैतिक प्रभाव यूरोपीय समाज पर पड़ा और उसके महत्ता जो इस प्रकार के मूल्यवान् की मात्रा में था, संपूर्ण कलाक्षेत्र से उसके इस आनन्द प्रदान करता है।

और केवल उसी को कला कहा जाता है जो इस विशिष्ट श्रेणी के लोगों को के संपूर्ण विशाल राज्य से बड़ी अशा बहिर्ही बांधकर अलग कर दिया गया है, लक्ष्य समाज के एक विशिष्ट वर्ग को महत्त्व आनन्द प्रदान करता है। और कला

कोई चीज नहीं है। इसके सिवा और कुछ हो भी नहीं सकता था : मनुष्य के आनन्दभोग पर उसकी प्रकृति द्वारा स्थिर की गई सीमाएँ हैं, परन्तु धार्मिक चेतना में आत्माभिव्यक्ति करनेवाली मानव-प्रगति की कोई सीमा नहीं है। मानवता द्वारा आगे बढ़ाए गए प्रत्येक कदम पर—और धार्मिक बोध के अधिकाधिक प्रकाशित होते रहने के फलस्वरूप ऐसे कदम उठाए जाते हैं—मनुष्य नई और ताजी भावनाओं का अनुभव करते हैं। इसलिए केवल धार्मिक बोध के आधार पर (जो युग विशेष में लोगों द्वारा अर्जित जीवन-बोध का उच्चतम स्तर दिग्दर्शित करता है) मानव द्वारा अननुभूतपूर्व ताजे भाव उत्पन्न हो सकते हैं। प्राचीन ग्रीक लोगो के धार्मिक बोध से वस्तुतः नई, महत्त्वपूर्ण और अनंतरूप से विभिन्न भावनाएँ उत्पन्न हुईं जिन्हें होमर और अन्य दुःखात्मक कृतियों के लेखको ने अभिव्यक्त किया है। यही बात यहूदियों में भी थी, जिन्होंने एक ईश्वर का धार्मिक बोध प्राप्त किया था; उस बोध से वे सारे नये और महत्त्वपूर्ण भाव उत्पन्न हुए जिन्हें मसीहा लोगो ने अभिव्यक्त किया। मध्ययुगीन कवियों के विषय में भी यही बात है, जो स्वर्गिक वंश परंपरा में विश्वास करने के साथ ही कैथलिक-संघ में भी विश्वास करते थे; और यही बात आज के मनुष्य के लिए भी सच है, जिसने सच्चे ईसाई-धर्म के धार्मिक बोध को अर्थात् मानवी भ्रातृत्व को समझ लिया है। धार्मिक बोध से उत्पन्न होनेवाली नई भावनाओं की अनेकता अनंत है, और सब भावनाएँ नई हैं; क्योंकि धार्मिक बोध और कुछ नहीं है केवल अस्तित्व में आनेवाली बात का अर्थात् अपने इर्द-गिर्द के संसार से मनुष्य के नये संबंध का प्रथम संकेत है। परन्तु आनन्दभोग की कामना से निःसृत भावनाएँ, ठीक इसके विपरीत, न केवल सीमित हैं बल्कि बहुत समय पहले अनुभूत और अभिव्यक्त की जा चुकी हैं। इसलिए यूरोप के उच्च वर्गों की विश्वासहीनता के कारण उनके पास ऐसी कला बच रही है जिसकी विषय-वस्तु अघम कौटि की है।

उच्चवर्गीय कला की विषय-दरिद्रता इस तथ्य से और भी बढ़ गई कि अधार्मिक होने के कारण वह लोकप्रिय भी न रह सकी, इस कारण इसके द्वारा प्रेषित भावनाओं का विस्तार कम हो गया, क्योंकि श्रम करनेवालों की स्वाभाविक भावनाओं के विस्तार की अपेक्षा जीवन-निर्वाह के लिए अपेक्षित श्रम के अनुभव से रहित, शक्तिशाली और संपन्न धनिकों द्वारा अनुभूत भावनाओं की परिधि कहीं अधिक सीमित, नगण्य और दरिद्र है।

हेमारे धर्म एवं वर्ग के लोगों द्वारा अनुभव प्राप्त होना है और
 उत्पादन किया है, उसके योग और विनाश का जीवन है। हम समझते हैं कि
 हेमारे जीवन, अथवा उत्पादन का जीवन नहीं है; बल्कि जो हेमारे लिए दूसरी ने
 जीवन को नया विधाओं और पुनर्जातों की अथवा उत्पन्नवाला बनाता है—
 दिव्य है और ऐसे धार्मिक बोध से रहित होने के कारण हम लोगों को यह सब अपने
 इन तथ्यों के संबंध में धार्मिक प्रतिक्रिया का इन सब कार्यों में व्यक्त होना : इन
 में : आत्मदमन और परसेवा में उसका भाव, उसके मनोविनोद के आनंद : और
 के रूप में नहीं बल्कि अपने और परिवार के लिए जीवन की समस्याओं के रूप
 रूप में भी : सभी धार्मिक प्रश्नों में उसकी चिंता, प्रदर्शन या विवाद के विषय के
 सहकर्मियों के रूप में, और आवश्यक होने पर उसकी जाहले काम करनेवालों के
 वातचीत, न केवल अपने प्रतिपक्षों के रूप में अपितु अथवा सहयोगियों और
 पर, खेत में, बाग में, कुंज में उसका काम : अपनी स्त्री और संतान से उसकी
 और अन्य पशुओं से उसके संपर्क, पालन जानवरों से उसका संबंध, जंगल में, पठार
 सभियों से और अन्य वर्गों तथा जातियों के लोगों से उसकी वातचीत, प्रकृति
 से संबंधित खतरें हैं : उसके प्रवास, अपने मालिकों से, निरीक्षकों से, और
 जीवन, जिसमें अथवा के विविध रूप आनंद है और समृद्ध तथा पशुओं के नीचे के अथ
 से भरी है—हेमारे समाज में बहुत से लोगों को है। अथवा करनेवाले व्यक्ति का
 विषय को दृष्टि से दृष्टि है और हेमारे जिनकी, काहिलों की जिनकी, रोजकता
 विविधता का अर्थ है। और यह राम—कि मिहल करनेवालों की जिनकी
 कथित लोग उससे प्रेम नहीं करते। और गोचारेव ने समझा कि इस क्षेत्र में
 और कुछ। एक आदमी अकर्मण्यता के कारण असंतुष्ट है, और दूसरे इसलिये
 नायक ने अपनी प्रीतिक्रिया को देखनी चूगी, दूसरे ने उसकी कुहनी और तीसरे ने
 और अपने प्रति असंतुष्ट, उन्हें अंततः विषय-वस्तु से भरा हुआ मालूम पड़ा। एक
 समस्त वर्णों को प्रयुक्त कर लिया था। हेमारे धर्मियों का जीवन, उनके प्रेम-प्रसंग
 की जिनकी उन्हें इतनी सरल मालूम पड़ती थी कि पुनर्जात की ऊपक-कथाओं ने
 बचा जिस पर कुछ लिखा जा सके। सब कुछ प्रयुक्त हो गया। धार्मिक लोगों
 कहा था कि पुनर्जात का 'जिवांती' की देवदिवी के बाद ऊपक जीवन में कुछ नहीं
 कि बहुत चतुर, शिक्षित, पक्के नगरेवासी और एक सौदागरीवासी थे, मुझे
 सोचते और बोलते हैं। मुझे स्मरण है कि किस प्रकार लेखक गोचारेव ने, जो
 हेमारी अर्थी के लोग, सौदागरी-शास्त्रीगण, समान्यतः ठीक इसके विपरीत

बहुरंगी है; पर वास्तव में हमारे वर्ग के लोगों की प्रायः सभी भावनाएँ तीन बहुत नगण्य और साधारण भावनाओं में समाहित हैं—गर्व की भावना, कामेच्छा की भावना और जीवन की थकान की भावना—ये तीन भावनाएँ और इनकी प्रशाखाएँ उच्चवर्गीय कला की एकमात्र विषय-वस्तु हैं ।

पहले, अभिजात वर्गों की ऐकांतिक कला के सार्वभौम कला से पृथक्करण के प्रारंभ में, इसकी प्रमुख विषय-वस्तु गर्व की भावना थी । पुनरुत्थान के समय में और उसके बाद ऐसी ही स्थिति थी, जब कि सबल—पोप, राजे, और सामंत—की प्रशंसा कलाकृतियों का प्रमुख विषय था । उनके सम्मान में संबोधन-गीत और लोकगीत लिखे जाते थे, एकाकी गीतों और भजनों में उनकी स्तुति की जाती थी, उनके चित्र बनाए जाते थे, उनकी मूर्तियाँ बनाई जाती थीं तथा अनेक प्रकार से उनकी चापलूसी की जाती थी ।

द्वितीय, कामेच्छा का तत्त्व, कला में अशुद्धि प्रविष्ट होने लगा; और—कुछ ही अपवादों को छोड़कर, और उपन्यासों-नाटकों में प्रायः विना अपवाद के—अब यह धनिक-वर्ग की प्रत्येक कला-सृष्टि का अनिवार्य अंग बना गया है ।

धनिकों की कला द्वारा प्रेषित तीसरी भावना—जीवन से असंतोष—आधुनिक कला में और भी बाद में दिखाई पड़ी । यह भावना, जो इस १९वीं शती के आरंभ में केवल असाधारण लोगों द्वारा व्यक्त की गई थी : वायरन, लियो पार्डी और बाद में हाइन द्वारा, कालांतर में व्यापक हो गई और अति सामान्य और सारहीन लोगों द्वारा व्यक्त की गई । फ्रांसीसी आलोचक डौमिक ने बहुत औचित्य के साथ नये लेखकों की कृतियों के विषय में लिखा : 'जीवन की थकान, वर्तमान युग के लिए अन्याय, कला की मिथ्या प्रतीति के द्वारा देखे गए एक अन्य युग के लिए उत्कण्ठा, विरोधों के लिए सच्चि, आश्चर्यजनक होने की अभिलाषा, सरलता के प्रति एक भावनात्मक लालसा, अद्भुत का बालोचित पूजन, दिवा स्वप्न की ओर रगण प्रवृत्ति, स्नायुओं की चकनाचूर दशा—और सबके ऊपर इन्द्रिय-सुख की उत्तेजनापूर्ण माँग ।' और, वास्तव में, इन तीन भावनाओं में से इन्द्रियतोष निम्नतम है (जो न केवल मानव सुलभ है वरन् पशु सुलभ भी) जो हाल की कलाकृतियों का प्रमुख विषय है ।

बोकोशिया से लेकर मण्डल प्रबोद्ध तक; उपन्यास, कविताएँ, और गीत, लोकगीतों से लेकर मार्शल प्रबोद्ध तक; एकमात्र विषय है। वह नाटक नाटक नहीं उपन्यासों का न केवल प्रिय बल्कि भाग्य: एकमात्र विषय है। यह नाटक नाटक नहीं लिखना लिखना किसी बहाने से नाम बसलखल और अनावृत आंगवली औरों न दिखाने पर है। गीत और प्रेमकथाएँ—ये सब लिखना मात्राओं में आदर्श-छात्रित ब्रह्मना

की अभिव्यक्ति है। ... फल-कलाकारों के अधिकारों विन अनेक रूपों में नारी-नायता, प्रदर्शित करते हैं। नये फल-साहित्य में मुद्रिकल से ही कोई ऐसा पठ्य या गीत मिलना लिखना नामना का वर्णन नहीं; और लिखना, व्यर्थ या सम्पूर्ण, उनके प्रिय विचार और शब्द 'नर' की आर्वात ही बार न हूँ ही। एक, बलक है, 'रमी' दे विषय नामना का वर्णन नहीं; और लिखना, व्यर्थ या सम्पूर्ण, उनके प्रिय विचार और शब्द 'नर' की आर्वात ही बार न हूँ ही। एक, बलक है, 'रमी' दे गौरव, 'लिनकी रचनाएँ छपती हैं और जो प्रियमान समझे जाते हैं। नये बलको के सबध में जानने के लिए मैंने उनका उपन्यास 'ब्रह्मसिंह का बर्बाद' लिखा है। प्रत्येक पत्र में वासनाहीनक वर्णन है। यही ब्रह्मा पीपरे सौवर्ण्य आकलन है। प्रत्येक पत्र में वासनाहीनक वर्णन है। यही ब्रह्मा पीपरे एक कलाव, दुर्दमन की 'निश्चित' मेरे हिय बानी, उसकी भी यही ब्रह्मा है। और प्रत्येक से पीछित लोगों की रचनाएँ हैं। और प्रत्येक से पीछित लोगों की रचनाएँ हैं। यही ब्रह्मा पीपरे का विरवास है कि बूँक उनका पूरा जीवन, उनकी रणारण्या के फलख प, कई तरह की काममूलक बीमरसराओं को प्रसारित करने में निरत है, अतएव समस्त बसतर का जीवन उषी कार्य में निरत है। और प्रेमसंबंधी उन्माद से पीछित इन लोगों का अनेकरूप तरीप और अर्थिकी के समस्त कला-संसार द्वारा किया जा रहा है।

इस प्रकार, धार्मिक वर्गों की विरवासहीनता और असाधारण प्रकार की लिखा जा रहा है। लिखना के फलखल, इन वर्गों की कला विषय-वस्तु की दृष्टि से दूरिद ही गई और तब की जीवन से असंबंध की, और सवापदि, कामच्छा की गहिरा

दसवाँ परिच्छेद

[सुबोधता की हानि—पतनशील कला—नवीन फ्रांसीसी कला—क्या हमें इसे बुरा कहने का हक है?—उच्चतम कला सदैव साधारण जन के लिए बोधगम्य रही है—जो साधारण जन को प्रभावित करने में विफल है वह कला नहीं है ।]

अभिजातवर्ग की विश्वासहीनता के कारण उनकी कला विषय की दृष्टि से दरिद्र हो गई। पर इसके साथ ही, निरंतर अधिकाधिक ऐकांतिक होती जाने के कारण वह निरंतर अधिकाधिक जटिल, कृत्रिम और अस्पष्ट भी होती गई।

जब कोई सार्वभौम कलाकार (जिस प्रकार के कुछ ग्रीक कलाकार या यहूदी मसीहा लोग थे) अपनी कृति निर्मित करता था तब उसे जो बात कहनी होती थी उसे स्वभावतः ऐसे ढंग से कहता कि वह सबके लिए बोधगम्य होती थी। परन्तु जब कोई कलाकार आसाधारण स्थितिवाले एक छोटे से वर्ग के लोगों के लिए या केवल एक ही व्यक्ति और उसके सभासदों के लिए—पोप, पादरी, राजों, सामंतों, रानियों या राजा की किसी रखैल के लिए—कला निर्माण करता था, तब वह स्वभावतः इन लोगों को प्रभावित करने का लक्ष्य रखता था। ये लोग उसके सुपरिचित होते थे और ऐसी आसाधारण स्थितियों में रहते थे जो उसे ज्ञात थी। और यह अपेक्षाकृत एक सरल काम था, और कलाकार अनजान में भी ऐसे सकेतों द्वारा आत्माभिव्यक्ति करता था, जो दीक्षित-जन को ही बोधगम्य होते थे, और शेष सबके लिए अस्पष्ट। पहली बात यह है कि इस प्रकार अधिक कहा जा सकता था; दूसरी बात यह है कि दीक्षित-जन के लिए अभिव्यक्ति की उस शैली की दुर्बोधता में एक प्रकार का आनंद मिलता था। यह शैली, जिसके दर्शन हमें अलंकृत शैली और पौराणिक तथा ऐतिहासिक संकेतों में मिलते हैं, अधिकाधिक व्यवहृत होने लगी और एक दिन ह्लासोन्मुखों की तथा-कथित कला में अपनी सर्वश्रेष्ठ चोटियों तक पहुँच गई। अंततोगत्वा इसका स्वरूप यह हो गया कि : न केवल धुंधलापन, रहस्यात्मकता, जटिलता और ऐकांतिकता (जनता को अलग रखना) काव्य-कला की एक शर्त और उसके एक

लक्षणा की कोटि में उठ जाते हैं, वर्तन, त्रुटि, आनिश्चयात्मकता और वर्तन-शक्ति का अभाव भी आर्द्र होने लगते हैं ।

धियोपाडल गतिपर ने अपनी प्रसिद्ध पुस्तक 'पाप प्रसून' की शीर्षिका में कहा है कि वाड्बेयर ने पद्यशास्त्र काव्य से वर्णवत्, लालसा, और कट्टरता-पूर्वक अनुरक्त किए गए सत्य का वहिकार कर दिया ।

और वाड्बेयर ने न केवल यह किया, बल्कि अपने मत को अपने गीतों में, और अधिक आश्चर्यजनक ढंग से अपनी पुस्तक 'पाप प्रसून' के गद्य में बनाए रखला, जिसके अर्थों का अनुमान पहले ही की तरह लगाया जाता है और जो अधिकतर अज्ञान रहे जाते हैं ।

कवि वर्तन (जो वाड्बेयर के बाद हुए और महान भी माने जाते थे) ने जो एक 'काव्यकला' भी लिखी, जिसमें वे इस शैली की रचना करने की सलाह देते हैं :—

सब वस्तुओं से पहले संगीत !

सनकी लीला अब तक पसंद करते हैं

देवाई, वृं धली, कुछ भी बजान जिसमें न हो,

हैल करने योग्य । फिर भी त्रुटि नहीं करते ।

शब्द-वचन, मं; तर्थापि हरेक ढंग से चयन करते हैं,

विरतकारपूर्ण मस्तिष्क से :

अप्यत् गीत सर्वाधिक प्रिय है—जहाँ समन्वित है

शांत और अज्ञान !

X

X

X

सदैव संगीत, अब और सर्वदा !

गुन्दारा गीत ऐसी चीज हो जा उन्हें

उस आत्मा से जो बच कर चली गई है

अन्य शक्तियों और आकाश की सन्निधि में ।

अन्य प्रदेशों और शक्तियों के पास

आकृष्ट करनेवाले सुखों के पीछे,

दकसाज और पुरीना और भाल:कालीन स्वच्छता...

शेष सब कुछ मात्र साहित्य है ।

इन दो के बाद मालार्मे हुए, जो युवक कवियों में सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण समझे जाते हैं, और स्पष्ट कहते हैं कि काव्य का आकर्षण इसमें है कि हमें उसके अर्थ का अनुमान लगाना पड़े—कि काव्य में हमेशा एक पहली होनी चाहिए—

“मैं समझता हूँ कि उसमें सकेतो के सिवा और कुछ न होना चाहिये। वस्तुओं का चिन्तन, उसके द्वारा उत्पन्न किए गए दिवास्वप्नो की उडती मूर्ति, गीत का निर्माण करते हैं। पारनेशियन लोग हर वस्तु को पूर्णतया कह देते हैं, और दिखा देते हैं, और इस प्रकार उनमें रहस्य का अभाव रहता है; वे मस्तिष्क को उस रसात्मक आनंद से वंचित कर देते हैं, जो अपनी रचित वस्तु की कल्पना से उसे प्राप्त होता है। किसी वस्तु का नाम, देवा-उस कविता के तीन-चौथाई आनंद को निकाल लेना है, जो आनंद थोड़ा-थोड़ा अनुमान लगाने से मिलता है : उसका सकेत देना, यही स्वप्न है। इस रहस्य के कौशलपूर्वक प्रयोग से प्रतीक बनता है : आत्मा को एक दशा दिखाने के लिए धीरे-धीरे एक वस्तु उत्पन्न करना; या इसके विपरीत, एक वस्तु चुनना और उसमें से रहस्योद्घाटन की एक शृंखला द्वारा आत्मा की एक दशा को अलग करना।

...यदि सामान्य वृद्धि और अपर्याप्त साहित्यिक तैयारीवाला कोई आदमी संयोग से इस तरह बनाई गई कोई पुस्तक खोलता है और उससे आनंदित होने का वहाना करता है तो अवश्य कोई भ्रम है—वस्तुएँ अपने उचित स्थानों में रखी जानी चाहिए। काव्य में सदैव एक गुथी होनी चाहिए, और साहित्य का लक्ष्य है वस्तुओं की उद्भावना करना। इसका और कोई लक्ष्य नहीं।” (जूल्स हूरेट कृत “साहित्यिक विकास पर जिज्ञासा” पृ० ६०-६१)।

इस प्रकार जटिलता नवीन कवियों में सिद्धान्त के रूप में प्रतिष्ठित है। जैसा कि फ्रेंच आलोचक डौमिक ने, जिन्होंने अभी तक यह सिद्धान्त स्वीकार नहीं किया है, एकदम ठीक कहा है :—‘अब समय आ गया है कि जटिलता के प्रसिद्ध सिद्धांत से मुक्ति पा ली जाय, जिसे नये निकाय ने वास्तव में सिद्धांत की ऊँचाई तक उठा दिया है।’ (रेने डौमिक कृत “धौवन : विवेचन और चित्रण।”) परन्तु न केवल फ्रेंच लेखक ऐसा समझते हैं, अन्य सब देशों के कवि भी इसी प्रकार सोचते तथा व्यवहार करते हैं : जर्मन, स्कैंडिनेवियन, इटैलियन, रूसी एवं अंग्रेज कवि। इसी प्रकार कला की सब शाखाओं में—चित्र, शिल्प और

संगीत कला में—नव रूपा के कलाकार करते हैं। गीतों और संगीत पर विश्वास करते हुए नव रूपा के कलाकार यह परिणाम निकालते हैं कि असंकेत शीर्षक के लिए बोधगम्य होना उनके लिए आवश्यक नहीं है; एक अर्थवाचक शीर्षक के शब्दों में 'सर्वोत्तम संस्कृत' शीर्षकों में काव्यात्मक भाव मात्र उत्पन्न कर देना उनके लिए पर्याप्त है।

जो मैं कह रहा हूँ वह मात्र एक दावा न प्रतीत हो, इसलिए कम से कम उन फ़ंक्शनों से कुछ उदाहरण मैं उद्धृत करूँगा, जिन्होंने इस आदर्शन का निर्वाह किया है। इन कविता का नाम असंख्य है। मैंने फ़ंक्शनों को लिया है क्योंकि उन्होंने और लोगों से कहीं अधिक निरवधारणक रूप में कला की गहरी शिक्षा का संकेत दिया है और अधिकारा प्रतीपाय लेखकों द्वारा उनका अर्थकरण किया जाता है।

वाइलियर और बलून के अलावा, जिनके नाम पहले ही से प्रख्यात माने जाते हैं, यहाँ कुछ अन्य लोगों के नाम भी देना हूँ : जीन मोरेल, चार्ल्स मारिस, हेनरी दरेजिनियर, चार्ल्स विनियर, एड्रियन रेमकल, रेने विल, मारिस मेट्रेलिक, जी० एल्बर्ट आरियर, रेमी द गीमेट, सेंट-पोल-री-ले-मैनिफिक, चार्ल्स रीडेन-बाब, ले कान्टे राबर्ट द मॉन्टेस्कु-फ़ोर्सेक। ये प्रतीकवादी और छिपी-छिपी हैं। इनके बाद हैं 'विमूर्तिता' : जोसेफिन प्लाडन, पाल एडम, जॉर्ज ब्राय, एम० पापस, इत्यादि।

इनके अलावा और भी १४१ लोग हैं जिनका नामालेख शीर्षक में पूर्वोक्त पुस्तक में किया है।

जो लोग सर्वश्रेष्ठ समझे जाते हैं उनकी कविता से कुछ उदाहरण यहाँ प्रस्तुत किए जा रहे हैं। हम सर्वप्रथमतः व्यक्ति वाइलियर से प्रारंभ करेंगे, जिन्हें स्मारक के योग्य एवं महान कलाकार माना जाता है। उनकी प्रसिद्ध पुस्तक 'पाप प्रसन्न' से यह कविता उद्धृत की जा रही है।—

संख्या २४

मैं पुस्तकालय उलटती हूँ पंजा करता हूँ जिनकी रात्रि की गफ़ाओं की
है दुःख की नाव, महान भिन्नभाषी

पुस्तकालय उलटने के कारण मैं मुझे और भी अधिक प्रेम करता हूँ।
मरी रात्रि को सुन्दर बनातेवाले ऐसा मालूम होता है कि प्रेम
उस दूरी को बनाते जाते हो—हो ! ध्यातपूर्वक बघाते हो ! —

जो मेरी बाँहों से विशाल नीलिमा को अलग रखती है ।

मैं आक्रमण करने के लिए बढ़ता हूँ, मैं प्रहार के लिए चढ़ता हूँ,
गुफा में रखी लाश छोटे-छोटे कीड़ों की तरह;

तुम्हारी उदासीनता, हे निर्दय, मानी पशु !

फिर भी तुम्हारा सौंदर्य बढ़ा देती है, जिसपर मेरी आँखें मुग्ध होती हैं ।

और उसी लेखक की यह दूसरी कविता है :—

संख्या ३६

द्वन्द्व-युद्ध

दो योद्धा दौड़े आ रहे हैं, युद्धारंभ करने के लिए,

आलोक और रक्त वे वायु पर विकीर्ण कर रहे हैं;

ये खेल, और शस्त्रों कि यह खनखनाहट, रोर है

उस यौवन का जो प्रेम की उत्तेजना का शिकार है ।

तलवारें टूट जाती है ! और इसी तरह हमारा यौवन भी,

परन्तु प्रियतम, कटार और तलवार से प्रतिशोध ले लिया जाता है,

लौह नख और वज्रदन्त द्वारा ।

ओह ! प्रेम द्वारा वार्धक्य और नासूर प्राप्त हृदयों का क्रोध !

खाईं में, जहाँ विलियों, तेंदुओं की माँद है,

क्रुद्ध आलिंगन में हमारे वीर जा पहुँचे हैं;

कुछ ही क्षण पहले गंगे गोखरू पर उनकी त्वचा खिल रही है ।

वह गुफा मित्रों से बसा हुआ नरक है

तब हम लोग मिल जाएँ, ओ निर्दय औरत,

धृणा को अमर करने के लिए जिसे कोई भी नहीं दवा सकता !

सच तो यह है कि संग्रह में ऐसे गीत हैं जो इनसे अधिक दुर्बोध हैं, परन्तु एक भी ऐसा गीत नहीं है जो सरल हो और निष्प्रयास समझा जा सके—जिस प्रयास का कभी पुरस्कार नहीं मिला, क्योंकि जिन भावनाओं का प्रेषण कवि करता है वे बुरी और निम्नतम हैं । और ये भावनाएँ हमेशा, सप्रयोजन सनकीपन के साथ और अस्पष्ट रूप में उनके द्वारा व्यक्त की गई हैं । यह पूर्वयोजित दुरुहता उनके गद्य में विशेष रूप से दृष्टव्य है, जहाँ, यदि लेखक चाहता तो सरल भाषा में बोल सकता था ।

कविता:—

अप्रतिबन्ध

तुम सबसे ज्यादा प्रेम किससे करते हो ? अनवस्था व्यक्ति, बलाश्री—अपन

पिता से, अपनी माता से, अपनी बहन से या अपने भाई से ?

'मेरे न तो पिता है, न माता, न बहन और न भाई !'

'अपने मित्रों से ?'

'इस बारे आप ऐसा शब्द प्रयुक्त कर रहे हैं, जिसका अर्थ अवलोक मई

अज्ञान है !'

'अपने देश से ?'

'नहीं जानता कि किस अर्थात् में बड़े स्थित है !'

'सीन्दू से ?'

'मैं उस अपर देवी से प्रसन्नतापूर्वक प्रेम करता हूँ !'

'क्यों से ?'

'मुझे उससे उतनी ही प्रीति है जितनी तुम्हें ईश्वर से !'

'तब किससे तुम्हारा प्रेम है, असाधारण अजनबी !'

'मैं बादलों से प्रेम करता हूँ...उन बादलों से जो चलते हैं.....उष

और.....शानदार बादल !'

'शारदा और बाबल' नामक रचना का अतिप्रथम संस्करण: यह व्यक्त

करता है कि कवि उसके लिए भी अविश्वामय है जिससे वह प्रेम करता है ।

बड़े रचना निम्नलिखित है:—

'मेरी नही अविश्व प्रेमिका मई जीवन दे रही थी, और मैं जीवन-कष्ट की

खुशी लिखिका से उन सबल यवनी को देख रहा था जिन्हें ईश्वर माप से

बनाता है, रक्षणीत, आश्चर्यजनक यवनी की । और मैं अपनी विचारणा में

अपने से कहो कि यह सारा दृष्टि-भ्रम करीब-करीब उतना ही सुन्दर है जितनी

मेरी सुन्दर शैतान अवीव, नही प्रेमिका की हरी आँखें ।

सहसा मेरी पीठ पर जोर का घूँसा पडा और मैंने एक कड़ी, सुन्दर

आवाज, उन्मत्त आवाज सुनी जो बाड़ी के कारण खड़ी थी । यह आवाज मेरी

प्रिय, नही प्रीतिपात्री की थी जो कह रही थी : 'क्या तुम अपना शीतल जल्दी

ही खाने जा रहे हो, तुम द—ब—आदलों के रोगियों के ?'

ये दोनों रचनाएँ कितनी भी कृत्रिम हों, कुछ प्रयास द्वारा यह संभव है कि इनके अभिप्रेत अर्थ का अनुमान लग सके, परन्तु कुछ रचनाएँ एकदम अवोध हैं—कम से कम मेरे लिए। निम्नांकित एक ऐसी ही रचना है जिसे समझने में मैं एकदम असमर्थ था।

वीर लक्ष्यवेधक

जब गाड़ी जंगल से गुजर रही थी उसने यह कहते हुए कि 'मैं समय काटने के लिए कुछ गोलियाँ चलाना चाहता हूँ' गोली चलाने की एक दहलीज के समीप गाड़ी रोक देने की आज्ञा दी। इस राक्षस को मारना क्या हर व्यक्ति का सर्वथा वध और सर्वाधिक साधारण कार्य नहीं है? और उसने वीरतापूर्वक अपनी प्रिय, स्वादिष्ट और नीच पत्नी की ओर अपना हाथ बढ़ा दिया—यह वही रहस्यपूर्ण स्त्री थी जिसके कारण उसे इतना अधिक आनंद, इतना अधिक दर्द, और संभवतः अपनी प्रतिभा का एक बड़ा अंश प्राप्त हुआ था।

कई गोलियाँ निश्चित लक्ष्य से बहुत दूर लगी—एक ने तो छत को भेद दिया; और जब वह मनोहर नारी, अपने पति के भोंडपन का उपहास करती हुई, अट्टहास कर उठी, वह उसको ओर एकाएक उन्मुख हुआ और बोला, 'दाई' ओर गर्वीली मुद्रावाली उस गुड़िया को देखो और हवा में उसकी नाक देखो; प्रिय देवदूत, मैं कल्पना करता हूँ कि वह तुम्ही हो!' और उसने अपनी आँखें बंद कर ली और घोड़ा (पिस्तौल का) खींचा। गुड़िया का सर सफाई से कट गया।

तब अपनी प्रिय, आनंदप्रद, नीच अनिवार्य, क्रूर सरस्वती, पत्नी की ओर झुककर, और उसका हाथ सादर चूमते हुए, उसने कहा, 'आह! मेरे प्रिय देवदूत, अपनी बुद्धि के लिए मैं तुम्हें कितना धन्यवाद हूँ!'

एक दूसरे प्रख्यात व्यक्तित्व, वर्लोन, की रचनाएँ कम कृत्रिम और अवोध-गम्य नहीं हैं। उदाहरणार्थ "विस्मृत हवाएँ" नामक खण्ड से उनकी यह प्रथम कविता :

संख्या १

'भैदान में हवा

अपनी साँस स्थगित करती है।'—फ्रावार्ट

मात्र—विह्वलता मुझा रही है

धमारमक यकान,

जंगलों के सारे कपन

मंद वार्य द्वारा आर्तिगत है,

यह छोटी आवाज का सामूहिक गान है

भूरे पक्षों की तरफ ।

आहे निर्वल और नवीन शिकार्य !

चूँ-चूँ और अनभनहित,

से मिलती-जुलती कोमल चिरलाहट

घास की घाँस से उत्पन्न .

आहे, कंकड़ियों का लूकना

गजरने वाले पानों के नीचे ।

आहे, यह आत्मा जो कराह रही है

निद्रात्मक शिकार्य मं ।

क्या यह हैभारे और विनाश कर रही है ?

भरे और गुहारे और ?

मन्द स्तुति-गीत उच्छ्वास लेता है

जब कि आस कोमलतापूर्वक गिरती है ।

'भूरे पक्षों की ओर' और 'घास की घाँस से उत्पन्न कोमल चिरलाहट' का

शोर इस समस्त शब्द-समूह का क्या अर्थ है, यह मं अबतक थोड़ा भी नहीं समझ

सका हूँ ।

शोर 'देवाओं' से यह दूसरी कविता:—

संख्या ८

इस भूमि की

अनंत उदासी मं,

अनिश्चित बर्फ

बारूँ की तरह समक रही है ।

राश्वर्य आकाश मं

किसी तरह की समक नहीं

देखो चाँद कभी जीता
 और कभी मरता है ।
 समीपवर्ती वनों के
 कुहरा भरे
 भूरें ओक के वृक्ष तैरते हैं—
 बादल जैसे वे मालूम पड़ते हैं—
 ओ भूखे और दुवले भेंड़ियो,
 और क्षुधार्त कौवो
 जब तीखी हवाएँ चलती हैं
 तब तुम्हारी क्या हालत होती है !
 इस भूमि की
 अनंत उदासी सें,
 अनिश्चित बर्फें
 बालू की तरह चमक रही है ।

ताभ्रवर्ण आकाश में चाँद कैसे मरता-जीता दिखाई पड़ता है ? और बर्फ
 बालू की तरह कैसे चमक सकती है ? सारी चीज न केवल अबोधगम्य है, वरन्
 प्रभाव उत्पन्न करने के वहाने से यह एक गलत उपमाओं और शब्दों की शृंखला
 उत्पन्न करती है ।

इन कृत्रिम और दुर्बल कविताओं के सिवा कुछ अन्य कविताएँ हैं, जो बोधगम्य
 ह परन्तु रूप और वस्तु दोनों में एक दम बुरी होने के कारण बोधगम्य हैं ।
 'बुद्धिमत्ता' शीर्षक सभी कविताएँ ऐसी हैं । इन कविताओं में अतिसाधारण देश-
 भक्तिपरक और रोमन्त कैथलिक भावनाओं की दरिद्र अभिव्यक्ति का स्थान
 प्रमुख है । उदाहरणार्थ, ऐसे गीत भी मिलते हैं:—

मैं अब और नहीं सोचना चाहता, सिवा अपनी माता मेरी के विषय में
 जो बुद्धि की प्रतिष्ठान है और क्षमा की स्रोत है
 और फ्रांस की माता भी, जिनसे हम
 दृढ़तापूर्वक अपने देश के सम्मान की आशा रखते हैं ।

अन्य कवियों के उद्धरण देने से पहले मुझे इन दो गीतकारों—वाडलेयर,
 और वल्लेन—की आश्चर्यजनक प्रसिद्धि देखने के लिए रुक जाना चाहिए, जो अब

बड़े कविओं के रूप में स्वीकृत हो रहे हैं। जिन फांसीसियों में बेनिपर, मंडेद, लामार्टिन, और सर्वोपरि हेगो हुए, — और जिनमें अभी कुछ दिन पहले तथा-कथित पार्लियामन्त लोग फल-फूल अर्थात् : बेकान्टे द लिस्स, सर्जी-यू-ड-होम आदि, — वे कैसे इन दोनों गीतकारों को इतना महत्त्व दे सके, यह मेरी समझ में नहीं आता, क्योंकि उनके द्वारा रचित कला का रूप कौशलहीन था और विषय-वस्तु अत्यधिक गहिरा और सामान्य। उनमें से बाइडेपर का जीवन-कथान था निख अर्द्धकार की सिद्धांत की कविता में प्रतिबिम्बित करने और सदाचार के स्थान में सौंदर्य, विशेषकर ऊँचिम सौंदर्य की दुर्लभ यावना की स्थापित करना। बाइडेपर को कुछ वस्तुएँ बहूल पसंद थीं—गरी की मछमंडल, प्राकृतिक वर्णों में नही, बल्कि चित्रित, और असली वृक्ष और असली पानी नही बल्कि धातु के लहर को कुछ वस्तुएँ बहूल पसंद थीं—गरी का मछमंडल, प्राकृतिक वर्णों में सौंदर्य, विशेषकर ऊँचिम सौंदर्य की दुर्लभ यावना की स्थापित करना। बाइडेपर की कुछ वस्तुएँ बहूल पसंद थीं—गरी का मछमंडल, प्राकृतिक वर्णों में नही, बल्कि चित्रित, और असली वृक्ष और असली पानी नही बल्कि धातु के

वृक्ष और पानी की गटक्रीय अंगुलि।

८ वर्णन का जीवन-सिद्धांत था दुर्लभ विभासिता। यह उसकी नैतिक गुरु-सकला का प्रमाण था और इस गुरु-सकला के निराकरण स्वल्प मलिनत्व रोमन कथितिक मूर्ति पूजा में उसे विरवास था। इसके अलावा दोनों में सरलता, ईमानदारी, सादगी का पूर्णतः अभाव था और दोनों ऊँचिमता, अत्याधुनिक मूलिकता और आत्मविरवास से लबाब भर थे। फलतः उनकी काम से कम बुरी रचनाओं में हमें श्री बाइडेपर या श्री वर्णन के विषय में अधिक ज्ञान प्राप्त होता है अथवा ऊँचिम उनके कथित विषय के। परंतु इन दो गीतकारों का एक निकट है और ये अपने-अपने अर्थव्ययों के नेता हैं।

इस लक्ष्य का एक ही समाधान है : यह यह कि उस समाज की कला जिस में ये रहते थे जीवन का कोई महत्त्वपूर्ण, गंभीर विषय नहीं है, वर्तमान मात्र विनोद; और सभी विनोद आर्वाचित द्वारा ऊँचिम पंदा करते हैं। और यकान उत्पन्न करने वाले विनोद की सहायता के लिए यह आवश्यक है कि उसे ताजा बनाने के लिए कुछ साधन खोजे जायें। जब हम ताजा के खोज में एक खोज से ऊँचिम जाते करते हैं, कोई न कोई नवीनता आविष्कृत करते हैं। विषय-वस्तु बुरी रहती है, केवल रूप बदल जाता है। यही बात इस तरह की कला पर लागू है। उच्च-वर्ण कला की विषय-वस्तु के निरंतर सीमित होती जाना के कारण अब स्थिति यह है कि इन ऐकानिक वर्णों के कलाकारों को यह प्रतीत होता है कि हर चीज पहले कही जा चुकी है, और कहने के लिए किसी नई बात की खोज असंभव

है। और इस लिए इस कला को ताजा बनाने के लिए वे नए रूपों की खोज करते हैं।

वाइलेयर और वलें ऐसा रूप आविष्कृत करते हैं और अब तक अप्रयुक्त कामोत्तेजक विवरणों से इसे चमकाते हैं, और—उच्चवर्गीय जनता और आलोचक महान् लेखकों के रूप में उनका स्वागत करते हैं।

वाइलेयर और वलन की ही नहीं, वरन् सभी ह्यासोन्मुखों की सफलता का एकमात्र यही कारण है।

उदाहरणार्थ, मालार्मे और मँटरलिक द्वारा रचित कुछ कविताएँ ऐसी हैं, जिनका कुछ भी अर्थ नहीं, फिर भी, इसके बावजूद, या शायद इसी कारण, वे हजारों की सख्या में छपती हैं, विविध प्रकाशनों में ही नहीं बल्कि युवक कवियों की सर्वोत्तम रचनाओं के संग्रहों में भी।

उदाहरणार्थ, मालार्मे का 'एक सानेट है 'प्रकृतिचेतना' (१८६५, सं० १) जो इतना अधिक अबोधगम्य है कि उसका अनुवाद करना असंभव है।

यह कविता अबोधगम्यता में अपवाद स्वरूप नहीं है। मैंने मालार्मे की अन्य अनेक कविताएँ पढ़ी हैं और उनमें कुछ भी अर्थ नहीं था। मैं परिशिष्ट सं० १ में उनके गद्य का एक उदाहरण दे रहा हूँ। 'दिशान्तर' नाम से उनके गद्य का एक पूरा ग्रंथ है। इसमें से कुछ भी समझना असंभव है। और ठीक यही लेखक का उद्देश्य भी था।

और आज के दूसरे प्रख्यात लेखक मँटरलिक की एक कविता प्रस्तुत है—

जब वह चला गया,
(तब मैंने द्वार को सुना)
जब वह चला गया,
उसके (स्त्री के) ओठों पर मुस्कान थी...

वह उसके पास वापस आया
(तब मैंने दीपक को सुना)
वह उसके पास वापस आया,
वहाँ तो और कोई था...

जिससे मैं मिला वह मौत थी
(और मैंने उसकी आत्मा को सुना)

विशेष में मिना वह मौल थी
उसकी (श्रमिका की) शरीरों वह अब तक कर रही है

काहें यह कहने आया,

(बच्चे, मैं भयभीत हूँ)

काहें यह कहने आया

कि वह बला जाया

अपने जलते दीपक के साथ,

(बच्चे, मैं भयभीत हूँ)

अपने जलते दीप के साथ

मैं भयावुर समीप गया...

एक दरवाजे तक मैं आया,

(बच्चे, मैं भयभीत हूँ)

एक दरवाजे तक मैं आया,

एक प्रकंप ने ली की कौपा दिया...

दिलीप दरवाजे पर

(बच्चे, मैं भयभीत हूँ)

दिलीप दरवाजे पर

ली ने शब्दों की वर्षा की...

मैं तीसरे पर आया,

(बच्चे, मैं भयभीत हूँ)

मैं तीसरे पर आया,

तब झोटी ली भर गई...

याद वह एक दिन लौटे

और पुछे मैं पडा देवे ?

कहेगा मैं उसे बाहिली थी

जब मैं अपनी मूर्य शैया पर थी...

क्या उसे और प्रेम करने चाहिए

विना मझे जाने,

बहने की तरह बीबी;

उसे कष्ट होला होगा...

यदि वह तुम्हें पूछता है,
 बताओ तब क्या जवाब दूँ
 उसे मेरी सोने की अँगूठी दो
 और एक भी बात का उत्तर न दो...

यदि वह पूछे कि क्यों
 दीवान खाली है ?
 खुला हुआ दरवाजा दिखा दो
 और बुझा हुआ दीप...

यदि वह मुझे पूछे
 अंतिम घंटे के विषय में ?
 कहना मैं इस भय से मुस्काई
 कि कहीं वह रो न दे...

—'प्रकृति-चेतना', १८६५, सं० २

कौन बाहर गया ? कौन भीतर आया ? कौन बोल रहा है ! कौन मरा ?
 मैं पाठकों से प्रार्थना करता हू कि परिशिष्ट सं० २ में दिए गए प्रसिद्ध और मान्य
 नौजवान कवियों के नमूने ध्यान से पढ़ने का कष्ट करें : रेगनियर, ग्रिफिन,
 वर्हायरेन, मोरेस, और मांटेस्क्यू । कला की वर्तमान स्थिति के स्पष्ट बोव के
 लिए ऐसा करना महत्वपूर्ण है, और बहुतां की तरह यह सोचने के लिए नहीं कि
 ह्लासोन्मुखता एक आकस्मिक और अस्थायी चीज है । निम्नतम गीतों के चयन
 के आक्षेप से बचने के लिए मैंने प्रत्येक पुस्तक से वह कविता नकल की जो मुझे
 पृ० २८ पर मिली ।

इन कवियों की शेष सभी कृतियाँ इतनी ही अवोध्य हैं, या केवल बड़ी मुश्किल
 से समझी जा सकती हैं सो भी पूरी तरह नहीं । मेरे द्वारा उल्लिखित कवियों में से
 सैकड़ों की सब रचनाएँ एक ही तरह की हैं । और जर्मनों, स्वीडिश लोगों,
 नार्वेजियन, इटैलियन, और हम रूसियों में ऐसी ही कविताएँ छपती हैं ।
 और ऐसी रचनाएँ छापी जाती हैं और पुस्तक रूप में तैयार की जाती हैं,
 यदि १० लाख प्रति नहीं तो एक लाख (इनमें से कुछ स्वतंत्र पुस्तकों की १०,०००
 प्रति तक विक जाती है) । इन पुस्तकों को टाइप विठाने, पेज बनाने, छपाई करने,
 बँधाई करने में लाखों कार्य-दिवस व्यय किए जाते हैं—मैं समझता हूँ बड़ी

१. वास्तव्य की अत्यंत पुरानी विद्याना, आधुनिक युद्धविद्या; जो स्वयं प्राचीन-

आप, सामान्य (व्यापक) रंग का पता नहीं चलता। वही से ही प्रतीकवादिओं के विचित्र एक गाय है। वही कोई विज्ञ से निकली भी है वही है, या समीप रंगों) में विद्युत् से बनाया था। अथर्ववेद में केवल विविधता विद्युत् से साध रंगों के रंग की संकेतों थीं। पिछरी ने एक विज्ञ वाटर-कलर (तरल नीले बहरे का पदार्थ विचित्र किया था। पूरे बहरे पर केवल यह नीला रंग था, है। एक ही, जिसका नाम में नहीं पढ़ सकी—रेडिंग की तरह कोई नाम था—पूर्विक व शोषानेस, मूनेट, मोनेट, रेन्वापर, सिल्वे के भी, जो सबके सब प्रभाववादी पर और कर्तव्य पर। उर्ली कथ में—इयूरोप-युद्ध के—अन्य विज्ञ भी थे : है मद हैरी, और इसके छोट करीब हैर जगह पड़े थे : मूख पर, बालों पर, होथो पड़ती थी। उदाहरण के लिए 'हंस की रक्षा में तरल एक लड़की' में विद्युत् रंग विज्ञ का अपना विशेष रंग था, जिससे कि सूर्योत्पत्ति उत्पन्न हुईं मांस 'वर्ण योजना में समकाली नीला या समकाली हैरी प्रमुख था और प्रत्येक

विज्ञ आशुति युक्त थे पर विषय हीन थे।

'प्रभाव'—'कामना का प्रभाव', 'शत्रु का प्रभाव', 'सूर्योत्पत्ति का प्रभाव'। कुछ होते कि किस तरह एक शोध या फिर धूम्रा हुआ है। विषय शोध : रहता, रेखांकन इतना अनिश्चित था कि कभी-कभी आप यह पता चलाने में असमर्थ निमित्त थे, उनमें कोई वस्तु न थी, और वर्ण योजना आधुनिक असंभव थी, पिछरी की प्रथम प्रदर्शनी, अणुशास्त्र संबंधितक बोधगम्य थी यद्यपि विज्ञ रेखा देखा, परन्तु फिर उर्ली मूखों और फल स्वरूप शोध का अनुभव हुआ। कौशल और नव-प्रभाववादिओं की। मने ध्यान और इमान के साथ विज्ञों की, आज में हीन प्रदर्शनी में थी : प्रतीकवादिओं की, प्रभाववादिओं की,

सुप्रसिद्ध प्रदर्शनी की देखने के समय लिखा गई थी।—

है। एक कला नीतिशास्त्र की जगह से यही एक उदाहरण प्रस्तुत है, जो १९२२ विज्ञकला न केवल काव्यकला से इस विषय में पीछे नहीं है बल्कि कहीं आगे

की इतना ही शोधगम्य कृतियों के निर्माण पर लाजों का व्यय हो रहा है। है। शोध सब कलाओं में भी यही स्थिति है : विज्ञान, संगीत एवं नाटक कला हीनार बनाने में निरंतर विन लगे, उससे हीनान कम नहीं। यही तक बात नहीं

चित्र देखने गई। अगर किसी से अर्थ पूछे मैं बहुत देर तक उन चित्रों को देखती रही और अर्थ जानने का प्रयत्न करती रही; परन्तु वे सब मानवी बुद्धि के लिए अगम्य थे। सबसे पहले मेरा ध्यान बुरी तरह बने लकड़ी में कढ़े एक चित्र ने आकर्षित किया, जिसमें एक नग्न औरत चित्रित थी जो अपने दोनो हाथों से अपने स्तनों से खून की धाराएँ निचोड़ रही थी। और बकाइन के रंग का होते हुए खून नीचे बह पड़ता है। उसके केश पहले उतरते हैं (नीचे होते हैं) फिर खड़े हो जाते हैं और वृक्ष बन जाते हैं। शरीर पणतः पीले रंग में रंगा है और बाल भूरे रंग में।

‘आगे—एक दूसरा चित्र : एक पीला समुद्र जिसपर कुछ तैरता है जो न तो जलपोत है और न हृदय; क्षितिजपर एक चेहरा है—दीप्तिमान और पीले केशों से युक्त, जो समुद्र बन जाता है और उसी में लुप्त हो जाता है। कुछ चित्रकार अपने रंगों को इतना मोटा कर देते हैं कि उससे ऐसी चीज उत्पन्न होती है जो चित्र और शिला के बीच की है। एवं तीसरा चित्र तो और कम बोधगम्य था : एक आदमी का मुखमण्डल; उसके समक्ष एक लपट और काली धारियाँ—मुझे बाद में बताया गया कि वे जोंकों थीं। अंत में मैंने वहाँ उपस्थित एक महाशय से पूछा कि इसका क्या अर्थ है और उन्होंने मझे बताया कि लकड़ीवाला चित्र एक प्रतीक है और ‘भूमि’ का संकेत करता था। नीले समुद्र में तैरने वाला हृदय ‘प्रच्छन्न भ्रम’ था, और जोंकों को लिए हुए आदमी ‘शैतान’ था। वहाँ कुछ प्रभाववादी चित्र भी थे; प्राथमिक पार्वार्कृति, अपने हाथों में कुछ तरह के फूल लिए हुए; एक रंग में, रेखाचित्र में, और या तो एक दम लिपा-भुता या चौड़ी काली रेखाओं द्वारा युक्त।’

यह १८९४ की बात है; वही प्रवृत्ति अब और भी प्रबल हो गई है। और अब वाक्लिन, स्टक, क्लिगर, साशा शनीडर प्रभृति अन्यान्य पैदा हो गए हैं।

यही दशा नाटक में हो रही है। लेखक एक भवन-निर्माता को उपस्थित करते हैं, जिसने किसी कारण से अपने पहले के उच्च इरादों को नहीं पूरा किया है, और परिणामतः स्वनिर्मित गृह की छत पर चढ़ जाता है और सर के बल लड़क पड़ता है; या एक अविधगम्य वृद्ध स्त्री (जो चूहे निकालती है), और जो किसी अज्ञेय कारण से एक कवित्वमय बच्चे को समुद्र के पास ले जाती है और

३. जी० शेट्सनका, 'इंडवर्सेकन' नामक ।—ए० मा०

२. मार्टिनिक का, 'अंधे' ।—ए० मा०

१. इंसन का, 'छोटा' नामक ।—ए० मा०

नवीनतम, रिचर्ड स्ट्रास की तथा नए निकाम के उन अन्य असंख्य संगीतकारों की यही दशा सब संगीत समारोहों की है जहाँ लिबत, वॉनर, बॉलियोज, ब्रूसेस, और लिए उठता है जब आपकी पत्नी चलती है कि यह सब ईमानदारी से किया गया था। और स्वर्धर्म तथा परेशान संगीतज्ञ पियानो पर से प्रत्यक्ष ही प्रशंसा की आशा था कि उन्हें बड़े बना सकता है या नहीं; परन्तु अंततः जब वादन बंद होजा है प्रशंसा करोगे, और तब वह हँसेगा और बला देगा कि मैं केवल यह देखना चाहता हूँ कि से बाल पर इस आशा में पीट रहा है कि आप जाल में गिरेंगे और उसकी आपकी परीक्षा ले रहा है—केवल अपने ही और उ गतिपथों की अनियमित आपकी लगती है कि शायद यह सब बककर मैं जालन का हूँ; शायद वादक जल्दी कोई चीज ही जाय उसका प्रभाव उठाना ही विरह्यापी होजा है। और करत, और अनिच्छया आपकी अलकीले कार के ये शब्द याद आ जाते हैं, जिनमें यह आपकी बहुत लंबा जात होजा है क्योंकि आप कोई स्पष्ट बोध नहीं प्राप्त कोई भावना आप तक नहीं पहुँचती। यह कम देर तक चलता है, कम से कम आप देखते हैं कि उसका इरादा तो आप जान गए, परन्तु ऊब के सिवा और कर रहा है वे आत्मा के विविध कल्याणिक प्रयत्नों की अभिव्यक्त करती हैं। है कि वादक आपकी यह समझना चाहता है कि जिन ध्वनियों को वह उत्पन्न उसकी उ गतिपथों द्वारा किए गए व्यायाम की प्रशंसा करते हैं, और आप देखते किसी एक की रचना करता है। आप विविध, उच्च ध्वनियों को सुनते हैं और वह ऐसी चीज बजाता है जिसे अपनी नई रचना, या नवीन संगीतज्ञों में से आपका कोई परिचित प्रसिद्ध संगीतज्ञ पियानो के सामने बैठता है और अधिक सर्वजनसुगम समझी जाती है।

यही स्थिति संगीत में ही रही है—जस कला में जो अन्य प्रत्येक कला से

शौल में उड़ जाती है और वहाँ बजती है।

किसी कारण से एक ही बाल उड़ते रहते हैं; 'या एक प्रकार की घटी जो एक बड़ी उसे बहा देती है; 'या कुछ अंध आदमी, समुद्र तट पर बैठकर जो हमेशा

रचनाएँ वजती है जो अनवरत रूप से एक के बाद दूसरी रचना, रागमाला और गीतमाला प्रस्तुत करते रहते हैं ।

यही दशा उस क्षेत्र में हो रही है जिसमें यह एक दम दुर्बोध मालूम पड़ती है—अर्थात्, उपन्यासों और कहानियों के क्षेत्र में ।

द्विसमैस कृत 'नीचे की ओर' या किर्पलिंग की कुछ कहानियाँ, या विलियर्स द ला' आइल-एडेम कृत 'क्रूर कथाएँ' में 'उद्घोषक' आदि । और आप इन्हें न केवल 'रहस्यपूर्ण' पाएँगे (यह नवीन लखकों द्वारा प्रयुक्त शब्द है) परन्तु रूप और वस्तु दोनों की दृष्टि से अवोघगम्य भी । ई० मोरेल कृत 'आशा-देश' भी, जो कि इस समय 'रेव्यू ब्लांक' में निकल रही है, ऐसी ही है । और इसी तरह के अधिकांश नए उपन्यास हैं । शैली दर्शपूर्ण है, भावनाएँ बहुत उन्नत मालूम पड़ती हैं, परन्तु आप यह नहीं समझ पाएँगे कि कौन घटना हो रही है, किसके साथ हो रही है, और कहाँ हो रही है । और हमारे युग की नवीन कला का विपुल अंश ऐसा ही है ।

इस शताब्दी के पूर्वार्द्ध में गेटे, शिलर, मूसेट, ह्यूगो, डिक्सेंस, वीथोवेन, चोपिन राफेल, दा विंसी, माइकेल एंजेलो तथा डेला रोचे की प्रशंसा करनेवाले जो लोग हुए, वे इस नवीन कला का लेश भी समझ न सकने के कारण इसकी रचनाओं को रुचिहीन पागलपन की उपज बताते हैं और इनकी ओर देखना नहीं चाहते । परन्तु इस नई कला के प्रति ऐसा रुख न्यायपूर्ण नहीं है, क्योंकि पहले तो यह कला अधिकाधिक प्रसार पा रही है और समाज में इसने अपने लिए वैसी ही सुदृढ़ स्थिति बना ली है जैसी इस १९वीं शती के तृतीय दशाब्द में रोमैटिक (स्वच्छंदतावादी) लोगों ने बना ली थी । दूसरा और मुख्य कारण यह है कि यदि कला के इस नए प्रकार की रचनाओं की इस तरह समीक्षा करना विहित है, जिसे हम पतनशील कला कहते हैं, केवल इसलिए कि हम उसे नहीं समझते, तो स्मरण रखिए कि ऐसे लोगों की संख्या विशाल है—सब श्रमिक, और श्रम न करनेवालों में से अनेक—जो, ठीक उसी तरह, उन कलाकृतियों को नहीं समझ पाते जिन्हें हम प्रशसनीय समझते हैं: हमारे प्रिय कलाकारों—गेटे, शिलर और ह्यूगो की कविताएँ; डिक्सेंस के उपन्यास, चोपिन और वीथोवेन का संगीत, राफेल, माइकेल एंजेलो के चित्र, इत्यादि ।

यदि मुझे यह सोचने का हक है कि पूर्ण विकसित न होने के कारण विगल मानव समुदाय, मेरे द्वारा असंदिग्ध रूप से अच्छी समझी जानेवाली चीज़ को,

सत्या निरंतर काम होती जा रही है ।

अपसंख्यक अधिजात जन द्वारा समझी जाती है, और इन अधिजात जन की परिचित कला के साथ खडा है (यह उस जाह पईस गई है, जहां यह केवल धिक अधिजात की और अपनी प्रति में (जिसके एक स्तर पर में अपनी अधिकाधिक लोगो के लिए और भी अधिजात ही गई है और इसमें, अधिका-नतीजा निकाल सकता है कि कला अधिकाधिक ऐकतिक होती जाने के कारण, और इसरी कला, जिस में नही समझता, अवास्तविक या बुरी कला है । में यही परिणाम निकालने का एक नही देना कि मेरी कला वास्तविक तथा सच्चा कला है, परन्तु एक दूसरी अधिकाधिक कला को समझने में असमर्थ है, मुझे यह यह तथ्य कि में एक ऐकतिक कला का अन्तर है और उसे समझ सकता

अधिक लोगो को बोधगम्य है ।

मान में अच्छी है कि मेरे द्वारा स्वीकृत कला आज की कला की अपेक्षा कुछ वह मेरे लिए अधिजात है । मेरे द्वारा मान्य कला जिसनिर्भर कला से इसी में शिक्षा प्राप्त व्यक्ति) उसे नही समझता; में केवल यह कह सकता हूँ कि इस आधार पर निदा करने का कोई एक नही है कि में (१९वीं शती के पूर्वार्द्ध है, जो स्वयं भी अधिजात रोगावली की रचना करते हैं । मुझे नई कला की ही समय बाद एक संगीत अधिजात काव्य पर उसी आत्मनिश्वास के साथ आत्मनिश्वासपूर्वक निदा की, जो स्वयं अधिजात गीत लिखा करते हैं; कुछ देली, जब मेरी उपस्थिति में एक ऐसे कवि ने अधिजात संगीत की निर्भय नई कला की इस प्रकार की भयंता में एक बार विशेष स्पष्टापूर्वक

समझता है वह बुरी कला है और उसमें समझने के लिए कुछ भी नही है ।

नीय समझी जाने वाली कला की नही समझते, कह सकते हैं कि जिस में अच्छी-साध और भी बड़े जनसमूह, सभी भ्रम करनेवाले, जो मेरे द्वारा प्रशंस-समझने के लिए कुछ है ही नही और वह बुरी कला है, तब ठीक उसी एक के में से अधिका, नवीन कलाकृतियों को इसलिए नही समझते क्योंकि जबमें यदि मुझे यह कहने का एक है कि में और मेरे साथ सहानुभूति रखनेवाले लोगो आद केवल यह है कि उन्हें समझने के लिए मेरी विकास अभी अपर्याप्त है । में जो कला की नई कृतियों की नही समझ पाता या पसंद कर पाता उसका कारण नही समझता और पसंद करता, जो मुझे यह अस्वीकार करने का एक नही है कि

ज्यों ही उच्चवर्गीय कला सार्वभौम कला से पृथक् हो गई, त्यों ही यह विश्वास प्रचलित हो गया कि कला कला भी हो सकती है, फिर भी जनता के लिए अवोध-गम्य हो सकती है। और ज्योंही यह स्थिति स्वीकार कर ली गई यह भी अनिवार्यतः स्वीकृत करना पड़ा कि कला बहुत थोड़ी संख्या वाले अभिजात जन के लिए और अंततोगत्वा हमारे समीपतम मित्रों में से दो या तीन या केवल एक के लिए ही बोधगम्य हो सकती है— और व्यवहार में यही आधुनिक कलाकारों द्वारा कहा जा रहा है:—‘मैं स्वयं रचता हूँ और यदि कोई मुझे नहीं समझ पाता तो वह निकम्मा है।’

यह दावा कि कला अच्छी कला हो सकती है और साथ ही बहुसंख्यक जनसमुदाय के लिए अवोधगम्य भी, एकदम अन्यायपूर्ण है, और इसके परिणाम स्वयं कला के लिए घातक है, परन्तु साथ ही यह इतना व्यापक है और हमारी धारणाओं को इतना विकृत कर चुका है कि इसकी पूरी वेहदगी को पर्याप्त रूप से उद्घाटित करना असंभव हो गया है।

प्रसिद्ध कलाकृतियों के विषय में जितना अधिक यह प्रवाद प्रचलित है कि वे अच्छी तो हैं पर दुर्बोध हैं, उतना अधिक अन्य कोई प्रवाद नहीं। हम ऐसे दावों के अम्यस्त हो गए हैं, फिर भी यह कहना कि कोई कलाकृति अच्छी है, परन्तु बहुसंख्यक मानव समूह के लिए अवोधगम्य है, इसके समान है कि अमुक भोजन बहुत अच्छा है, परन्तु अधिकांश लोग उसे खा नहीं सकते। बहुसंख्यक मानव समूह सड़ा पनीर या सड़ा मांस पसद नहीं कर सकता; क्योंकि ऐसी चीजें विभ्रष्ट रुचिवाले लोगों को ही प्रिय होगी; परन्तु रोटी और फलत भी अच्छे हैं जब वे ऐसे हो कि अधिकांश लोगों को प्रसन्न कर सकें। यही बात कला पर भी लागू है। विभ्रष्ट कला बहुसंख्यक लोगों को नहीं प्रिय होगी, परन्तु अच्छी कला हमेशा हर एक को प्रसन्न करेगी।

कहा जाता है कि सर्वोत्तम कलाकृतियाँ ऐसी होती हैं कि वे जनसाधारण द्वारा नहीं समझी जा सकती, वरन् उन अभिजात जन के लिए ही सुगम होती हैं जो उन बड़ी कृतियों को समझने के लिए प्रस्तुत रहते हैं। परन्तु यदि अधिकांश जन नहीं समझते तो समझने के लिए अपेक्षित ज्ञान उन्हें दिया और समझाया जाय। पन्तु दिखाई यह पड़ता है कि लोगों को ऐसा ज्ञान है नहीं, कृतियों की व्याख्या नहीं की जा सकती, और जो लोग यह कहते हैं कि अच्छी कलाकृतियों को अधिकांश जन नहीं समझ पाते, वे इतने पर भी इन कृतियों

की व्याख्या नहीं करते, बल्कि हमें केवल यह बताने हैं कि उन्हें समझने के लिये उन्हें को धारदार हम पढ़ें, देखें और सुनें। परन्तु यह ही व्याख्या नहीं है, अत्यन्त होना है। लोग किसी भी चीज से अत्यन्त हो सकते हैं, वृत्ति से वृत्ति चीज से भी। जिस तरह लोग बुरे भोजन, मद्य, तम्बाकू और अफीम से अत्यन्त हो सकते हैं, ठीक उसी प्रकार वे वृत्ति कला से अत्यन्त हो सकते हैं—

और यही किया भी जा रहा है।

और फिर, यह नहीं कहा जा सकता कि अधिकांश लोगों में सर्वोत्तम कला के कृतियों की परख करने की अभिरुचि का अभाव है। जिस हम सर्वोत्तम कला के रूप में स्वीकार करते हैं उसे बहुसंख्यक लोगों ने हमेशा समझा है और अब भी समझते हैं: उत्पत्ति का महोकाव्य, सुसमाचार की कहानियाँ, लोक-कथाएँ, अप्सरावृत्त, लोकगीत आदि सभी को समझते हैं। यह कैसे हो सकता है कि बहुसंख्यक लोग सहसा उच्च कला को न समझने की क्षमता धो बैठें ?

एक भाषण के विषय में यह कहा जा सकता है कि वह प्रशसनीय है परन्तु उन लोगों के लिए अवशिष्ट है जो उस भाषा से अनभिज्ञ हैं जिसमें वह (भाषण) दिया गया है। चीनी भाषा में दी गई वर्षवृत्त बहुत अच्छी हो सकती है; परन्तु यदि मैं चीनी भाषा नहीं जानता, तो वह मेरे लिए अवशिष्ट रहेगी। परन्तु अन्य सब मानसिक क्रियाओं से एक कलाकृति को जो तथ्य पृथक् करता है वह यह है कि इसकी भाषा सबके द्वारा समझी जाती है, और यह सबको एक समान संकल्पित करती है। एक चीनवासी के अर्थ-होस मुझे उतना ही संकल्पित करती है जितना एक हसी के अर्थ-होस; और यही अवस्था चित्रकला और संगीत की है, और काल्य की भी, जब उसका अनुवाद ऐसी भाषा में किया जाता है जिस में समझता हूँ। एक जापानी या किरिज के गीत मुझे प्रभावित करते हैं, यद्यपि उतना नहीं जितना वे एक जापानी या किरिज की प्रभावित करते हैं, यदि मैं जापानी गीत या चीनी उपन्यास से थोड़ा ही प्रभावित होता हूँ, तो इसका अर्थ यह नहीं है कि मैं इन्हें नहीं समझता, बरन् यह कि मैं महत्तम कला-कृतियों को समझता हूँ और उन्हें ही और उन्हीं का अत्यन्त हूँ। यह बात नहीं है कि उनकी कला में लिए बहुत उच्च है। महान् कलाकृतियाँ इसलिए महान् होती हैं क्योंकि वे सबके लिए सुगम और सुव्यव होती हैं। चीनी भाषा में अनर्चित जासिक की कथा चीनी व्यक्तित्व को भी प्रभावित करती है। साक्ष्य मूर्ति (चित्र)

की कथा हमें प्रभावित करती है। और ऐसी ही क्षमता वाले अनेक भवन, चित्र, मूर्तियाँ, और संगीत हैं। अतएव यदि कला मनुष्यों को प्रभावित करने में असफल रहती है, तो यह नहीं कहा जा सकता कि इसका कारण श्रोताओं या दर्शकों की ज्ञानहीनता है, वरन् यह परिणाम निकाला जा सकता है, और चाहिए भी यही, कि ऐसी कला या तो चुरी है या कला ही नहीं है।

बुद्धि व्यापार के लिए तैयारी और सानुक्रम ज्ञान (जैसे विना रेखागणित पढ़े त्रिकोणमिति नहीं पढ़ी जा सकती) अपेक्षित है। कला इससे इस तथ्य द्वारा अलग है कि विना लोगों की शिक्षा और उनके विकास का ख्याल किए कला उन्हें प्रभावित करती है; और चित्र, ध्वनियों, या रूपों का जादू प्रत्येक व्यक्ति को संक्रमित करता है, चाहे वह थोड़ा या ज्यादा विकसित हो।

कला का कार्य यह है: जो तर्क के रूप में अगम्य और अवोच्य है उसे अनुभूय और बोधगम्य बनाना। प्रायः सच्चे कलात्मक अनुभव के ग्रहीता को यह प्रतीत होता है कि वह उस बात को पहले से जानता था पर अभिव्यक्त करने में असमर्थ था।

और उच्च, उदात्त कला की हमेशा यही प्रकृति रही है; इलियड, और ओडिसी; आइजक, जैकब और जोसेफ की कथाएँ; यहूदी भविष्य-द्रष्टा, भजन, धार्मिक आख्यान; शाक्यमुनि की कथाएँ और वेदों के स्तोत्र—ये सब बड़ी उदात्त भावनाओं के प्रेषक हैं फिर भी बोधगम्य हैं, चाहे हम शिक्षित हों या अशिक्षित, उसी प्रकार जिस प्रकार वे प्राचीन युग के उन लोगों के लिए बोधगम्य थे, जो आज के मजदूरों से भी कम शिक्षित थे। लोग अवोच्यता के विषय में विवाद करते हैं; परन्तु यदि कला मानव के धार्मिक बोध से निष्कृत भावनाओं का प्रेषण है, तो वह भावना कैसे अवोध हो सकती है जो धर्म पर आधृत है, अर्थात् ईश्वर और मानव के संबंध पर आधृत है? ऐसी कला सबके लिए सदैव बोधगम्य होनी चाहिए, और वह रही भी है, क्योंकि ईश्वर से प्रत्येक व्यक्ति का सम्बन्ध एक ही है। इसलिए गिरजाधर और उसके भीतर की मूर्तियाँ प्रत्येक व्यक्ति के लिए सदैव सुबोध हैं। सर्वोत्तम और श्रेष्ठ भावनाओं के परिज्ञान में बाधा स्वरूप (जैसा 'सुसमाचार' में कहा गया है) विद्या की कमी तो हर्गिज नहीं है, उल्टे मिथ्या विकास और मिथ्या विद्या बाधक है। अच्छी तथा उन्नत कलाकृति अवोधगम्य हो सकती है, परन्तु सरल, अविकृत कृषक श्रमिकों के लिए नहीं, (जो सर्वोच्च है उसे वे समझते हैं)—धर्मविहीन, विभ्रष्ट विद्वानों के लिए वह

एक सामान्य जन एक पुस्तक पढ़ता है, देखता है, नाटक या संगीत सुनता है और किसी भावना से वह आदर्शित नहीं होता। उसे बताया जाता है कि इसका कारण यह है कि वह समझ नहीं सकता। लोग बात करते हैं कि कोई आदमी अर्थक विज्ञ देख सकता है; वह प्रवेश करता है और कुछ भी नहीं देख पाता। उसे बताया जाता है कि इसका कारण यह है कि उसके मन इस खेल के लिए तैयार न था। परन्तु वह निरवधारक रूप से जानता है कि वह खेल अच्छी तरह देखता है और यदि बात को यह खेल वह नहीं देख पाता तो वह इस गतिज्ञ पर पहुँचता है कि (और यह उचित भी है) जिन्होंने खेल लिखाने का बादा किया था उन्होंने अपनी बात पूरी नहीं की। और जो व्यक्ति कुछ

समझने की बात कर सकते हैं ?

भाषना को कलाकार ने अर्थमय किया उससे लोग सक्रिय हो, तो कैसे लोग न जा उन्हें समझने में अक्षम है। परन्तु यदि कला का लक्ष्य यह है कि जिस लोग कहते हैं कि कलाकृतियाँ इसलिए लोगों को नहीं प्रिय हैं क्योंकि या तो बहुत बुरी, ऐकान्तिक कला है या एकदम कला ही नहीं है।

सकत है कि इस प्रक्रिया द्वारा जिस चीज को हम समझने को कहे जा रहा है वह चाहे (जिसका वास्तविक अर्थ है कि उससे अत्यन्त हुआ जाय) यह सत्य जन द्वारा मान्य) कि कला को अर्थमय करने के लिए पहले उसे समझना या एकदम कला ही नहीं है। अतः यह प्रिय दर्शक (सरलतापूर्वक सरल मानव समुदाय के लिए इसलिए अर्थव्यक्त्य है क्योंकि यह बहुत बुरी कला है, परन्तु हम लोग यह परिणाम निकालने के लिए विवश हैं कि यह विचाल क्योंकि वह बहुत अच्छी है—यैसा कि आजकल के कलाकार को कहना पसंद कला केवल इसलिए विशाल मानव समुदाय के लिए अर्थव्यक्त्य नहीं है समुदाय के लिए हीन नहीं।

समूह के लिए अर्थव्यक्त्य ही सकती है; परन्तु सरल मानवों के बहुसंख्यक अतः भद्र, महान्, सावधान, धार्मिक कला भद्र लोगों के एक छोटे से नहीं समझते।

कि हम पढ़ाई के प्रति प्रेम का, आत्म-बलिदान का, अथवा प्रतिबन्ध का काव्य ऐसे लोगों को जानता हूँ जो अपने को सुसंस्कृत मानते हैं और जो यह कहते हैं मैं होता है वहाँ कि सर्वोच्च भावनाएँ ही नहीं समझी जाती। उदाहरणार्थ, मैं अर्थव्यक्त्य ही सकती है और प्रथमः होती है। और यह निरंतर हमारे समाज

कलाकृतियों का प्रभाव अनुभव करता है उसके लिये यह एकदम उचित है कि उन कलाकारों के विषय में ऐसा निष्कर्ष निकाले, जो अपनी कृतियों द्वारा उसके भीतर भावना उत्पन्न करने में असफल हैं। यह कहना कि अमुक व्यक्ति जो मेरी कला से प्रभावित नहीं होता, उसका कारण यह है कि वह अब तक एक दम बुद्धिहीन है, न केवल बहुत दंभपूर्ण है और उद्विग्नता है वरन् पात्रांतर करता है, और बीमार आदमी के बदले स्वस्थ व्यक्ति को चारपाई पर पड़े रहने की सलाह है।

वाल्तेयर ने कहा है 'सिवा ऊव उत्पन्न करनेवाली शैली के अन्य सब शैलियाँ अच्छी हैं।' परन्तु कला के विषय में और भी साधिकार कहा जा सकता है कि 'अवोघगम्य या जो अपना प्रभाव उत्पन्न करने में विफल है ऐसी शैली के सिवा अन्य सब शैलियाँ अच्छी हैं।' अन्यथा उस वस्तु का क्या मूल्य जो अपना निर्दिष्ट कार्य करने में असमर्थ है?

सर्वोपरि इस पर ध्यान दें : यदि केवल यह मान लिया जाय कि कला किसी स्वस्थ मस्तिष्क वाले के लिए अवोघगम्य हो सकती है और फिर भी कला है, तब तो कोई कारण नहीं है कि कुछ विभ्रष्ट जन ऐसी कृतियाँ न रच डालें जो केवल उन्हीं की पतित भावनाओं को गुदगुदाती हो और उनके सिवा अन्य किसी के लिए वोघगम्य नहीं, और वे उसे 'कला' कहें, जैसा कि वास्तव में पतनशीलों द्वारा किया भी जा रहा है।

कला ने जो दिशा ग्रहण की है उसकी तुलना छोटे वृत्तों को बड़े वृत्त पर रखते जाने से बने हुए शंकु से की जा सकती है, जिसका शिखर अब वृत्त एक दम नहीं रह गया। हमारे युग की कला के साथ यही घटना हुई है।



ग्यारहवाँ परिच्छेद

[कला के जाली रूप कैसे बनते हैं : उधार लेने से; अनुकृति से; चमत्कार-पूर्ण होने से; रोचक होने से--वास्तविक कलाकृतियों के उत्पादनार्थ अपेक्षित योग्यताएँ और केवल जाली चीजों की रचना के लिये पर्याप्त योग्यताएँ।]

निरंतर विषय वस्तु की दरिद्रता और रूप की अवोघगम्यता बढ़ती जाने के कारण उच्चवर्गीय कला की नवीनतम रचनाएँ कला के सभी लक्षणों से

रहित है और क्रियता से पूर्ण है। सर्वभोग कला से विरहित होने के फलस्वरूप न केवल उच्चवर्गीय कला विषयवस्तु में दृष्टि और रूप में बुरी ही गई अर्थात् अधिकाधिक अजीबगन्ध ही गई वरिष्क—कालांतर में यह कला भी नहीं रह गई और जाली चीजों ने इसका स्थान ले लिया।

इसके कारण निम्नलिखित है : सर्वभोग कला का जन्म तब होता है जब कोई व्यक्ति किसी सबल भाव की अनुभूति होनेपर उसे आगे तक पहुँचाने की आवश्यकता महसूस करता है। धार्मिक वर्गों की कला कलाकार की आस्थापर प्रथम से प्रेरित नहीं होती बरन् प्रमुखतया इसलिये प्रयत्न होता है, क्योंकि उच्चवर्गीय जन मनोविनोद चाहते हैं और उनके लिये व्यय करते हैं। वे कला से उन भावों की ललित चाहते हैं जो उन्हें प्रसन्न करे और इस 'चाहे' की कलाकार परी करने की कोशिश करते हैं। परन्तु यह एक बड़ा कठिन कार्य है क्योंकि धार्मिक वर्गों के लोग आलस्य और विवास में अपना जीवन बिताते हैं वे निरंतर कला द्वारा शक्ति परितर्क चाहते हैं; और निरलस कला भी इच्छा-प्रसूत नहीं हो सकती बरन् कलाकार भी अंतरात्मा में स्वतः प्रेरित हो जाता है। अतएव उच्चवर्गीय लोगों की इच्छा ललित के लिए कलाकारों को कौशल कला-संजन के दृग्गोचर पड़े। और ऐसे दृग्गोचर भी यह है।

यह है : (१) उदार लेना (२) अनुकरण करना (३) आश्चर्य उत्पन्न करना (प्रभाव उत्पन्न करना) और (४) रोचक बनाना।

प्रथम प्रकार है प्रत्येक व्यक्ति द्वारा काव्यात्मक भावों में पूर्व कृतियों से प्रेरित विषयों या केवल प्रत्येक उपाकरणों को उधार लेना और उनका इस तरह रूप परिवर्तन करना कि कुछ चीजें जोड़ने के बाद वे नई प्रतीत होने लगे।

एसी कृतियाँ लोगों में पूर्वानुभूत विविध प्रकार की काव्यात्मक भावनाओं का संस्मरण उत्पन्न करके कला का प्रभाव उत्पन्न करती हैं और यदि वे अन्य भावार्थक शब्दों के अनुसंधान से भी कला में आनन्द खोजनेवालों के बीच कला के रूप में ग्रहण की जाती हैं। पूर्वकालीन कलाकृतियों से उधार लिए गए विषय प्रायः काव्यात्मक विषय कहे जाते हैं। इस प्रकार उधार लिए गए उपाकरण और व्यक्ति काव्यात्मक उपाकरण और व्यक्ति कहे जाते हैं। फलतः हमारी मंडली में हर प्रकार की निवृत्तियाँ, कथाएँ और प्रतीक परस्पर काव्यात्मक विषय समझी जाती हैं। काव्यात्मक व्यक्तियों और उपाकरणों में हम कुमारियों, पौधाओं, चरवाहों, सर्पों, देवदूतों, हर तरह के देवों, अश्विनी, मृगशिरा, पर्वतों,

समुद्र, चट्टानों, फूलों, लंबे बालों, मेमनों, बत्तखों और बुलबुलों की गिनती करते हैं। अर्थात् वे सभी उपकरण काव्यात्मक समझे जाते हैं जो पूर्वकालीन कलाकारों द्वारा उनकी रचनाओं में अधिकतर प्रयुक्त हैं।

करीब ४० साल पहले एक सुसंस्कृत परन्तु घोर मूर्ख महिला (अब मृत) ने मुझे अपना स्वरचित उपन्यास सुनने को कहा। इसके प्रारंभ में ही काव्यात्मक श्वेत परिवान और काव्यात्मक रूप से प्रवहमान केशो वाली नायिका एक काव्यात्मक जंगल में किसी जलाशय के किनारे कविता पढ़ रही थी। यह दृश्य रूस में था, परन्तु एकाएक पीछे से नायक निकलता है जो परदार हैट पहने है (पुस्तक में यह विशेषरूप से उल्लिखित है) और जिसके साथ दो काव्यात्मक श्वेत कुत्ते हैं। लेखिका इस सबको परम काव्यात्मक समझती थी और यह सब वैसा ही लगता भी यदि केवल नायक का बोलना आवश्यक न होता। परन्तु ज्यों ही हैटवाले महोदय श्वेतवसुना कुमारी से बात करन लगे, त्यों ही यह स्पष्ट हो गया कि लेखिका के पास कहने के लिये कुछ नहीं है, बल्कि वह अन्य काव्यात्मक स्मृतियों से प्रभावित हो गई और सोचने लगी कि उन स्मृतियों में थोड़ा परिवर्तन करके वह कलात्मक प्रभाव उत्पन्न करने में समर्थ होगी। परन्तु कलात्मक प्रभाव, अर्थात् संक्रामकता तब प्राप्त होती है, जब लेखक ने अपने निजी प्रकार से उन भावनाओं का अनुभव किया हो जिन्हें वह प्रेषित करता है। वह अन्य व्यक्ति की उन भावनाओं को न प्रेषित करे जो पहले उसके पास प्रेषित हुई हैं। काव्य से निकला हुआ ऐसा काव्य लोगों को संक्रामित नहीं कर सकता, यह केवल किसी कलाकृति का अनुकरण मात्र होगा और विभ्रष्ट सौंदर्यात्मक रचिवाले लोगों को पसंद आयेगा। उक्त महिला के घोर मूर्ख और कौशलहीन होने के कारण तत्क्षण ही ही स्थिति स्पष्ट हो गई; परन्तु जब ऐसे प्रतिभावान् विद्वानों द्वारा उधार लेने की क्रिया की जाती है जो अपने निर्माण-कौशल में निष्णात हैं तब हम ग्रीक, प्राचीन, ईसाई या पौराणिक संसार से उधार ली गई उन चीजों को पाते हैं जो विपुल हैं और जो, खास कर हमारे युग में, निरंतर बढ़ती जा रही हैं और लोगों द्वारा कला के रूप में भी मान्य हैं, यदि केवल उधार ली गई सामग्री उक्त कला विशेष के निर्माण-कौशल द्वारा अच्छे रूप में प्रस्तुत की गई है।

काव्य के क्षेत्र में कला के इस जाली रूप का एक लाक्षणिक उदाहरण, रोस्ट्रैण्ड की "राजकुमारी लायप्टेन" है, जिसमें कला की एक चिनगारी भी

के अलावा जो अब प्रचलित हो रहा है वह है एक वस्तु को ध्यानपूर्वक बनाना
 चिकित्सा-शास्त्र संबंधी विषय विवरण देना। यही बात चित्रकला में है - अन्य में
 करते समय, आदित गाड़ियाँ का; शीघ्र का, खल के मांस, रंग और मांस का,
 उत्पन्न करनेवाली तकलीफों और मरुतों के विवरण—उदाहरणार्थ, रंग का वर्णन
 रहते हैं। ये मांस: कामाचिक, अश्लील विवरण होते हैं या आत्मिक को भावनाएँ
 के अलावा वे प्रभाव भी होते हैं जो अपूर्ववाणित वस्तुओं के वर्णन में विद्यमान
 प्रति सामान्य और असाधारण को साथ रखने में। शारीरिक कला में भेद के प्रभावों
 और कोमल, सुन्दर और धूर्णोत्पादक, प्रबल और कोमल, अधकार और प्रकाश,
 सब कलाओं में ये प्रभाव प्रमुखतः अन्तर के रूप में विद्यमान होते हैं। प्रधानक
 प्रकार की कृति (रचना) 'चमत्कारपूर्ण' और 'प्रभावशाली' कही जाती है।
 तीसरी प्रणाली है बाह्य इन्द्रियों पर मांस: एकदम शारीरिक क्रिया द्वारा। इस

बाह्यता है।

जो यथावत् जीवन में उस वस्तु से संबंधित रहती है। चित्रण वह प्रकृतिक करना
 अपनी ध्वनिशील द्वारा भी उन ध्वनियों का अनुकरण करने का यत्न करता है,
 यह प्रणाली संगीत में भी व्यवहृत होती है। संगीत न केवल अपनी गति द्वारा वर्णन
 और दोनों के अन्तर को गूँथ कर देती है। और आश्चर्यजनक तो यह है कि
 प्रणाली चित्रकला को प्रतिरूप बनाने (फोटोग्राफी) तक सीमित कर देती है।
 जीवनके-संज्ञाओं और उपकरणों को प्रकृतिक क्रिया जाता है। चित्रकला में यह
 वास्तविक संज्ञाओं को इस अर्थकति के अलावा इस प्रणाली के अनुसार यथावत्
 जीवन में होती है—असंबद्ध, बाधाओं से और भावों से युक्त। गूँथक-कला में
 इस रूप में नहीं दी जाती कि वे यथासंभव अधिक अर्थपूर्ण हो सकें जैसी वे
 प्रकार की वाणी में बोला और उस वक्त क्या कर रहा था। और कहीं गई बातें
 कहानियों में जब कोई पात्र बोलता है तब हमें बताया जाता है कि वह किस
 और उनके जीवन में घटित सब घटनाओं के वर्णन में, उदाहरणार्थ उपन्यासों और
 पात्रों के बाह्य रूप; आकृतियों, कपड़ों, मुद्राओं, ध्वनियों, वास्तव्यों के वर्णन में
 में यह प्रणाली इन स्थलों में दृष्टिगोचर होती है: सूक्ष्मतम विवरण के साथ वर्णित
 तब है वस्तु विषय या चिन्ता से संबंधित विवरण प्रदान करना। साहित्यिक कला
 कलाभास उत्पन्न करने का दूसरा प्रकार अनुकरण की क्रिया है। इसका

पड़ती है।

नहीं है, परन्तु जो बहुत लोगों को और शायद रचयिता को भी काव्यमय भाव

और गेप सब वस्तुओं के विषय में लापरवाह रहना । चित्रकला में सामान्यतः प्रमुख प्रभाव हैं प्रकाश और भयोत्पादक का प्रदर्शन । नाटक में भेदों के अलावा बहुप्रचलित प्रभाव है तूफान, मेघगर्जन, चाँदनी, समुद्र या उसके तट के दृश्य, वेग परिवर्तन, नारी देह का अनावरण, पागलपन, हत्या और प्रायः मृत्यु : मरता हुआ व्यक्ति कष्ट की सभी स्थितियों को विगद रूप से दिखाये । संगीत में सर्वाधिक व्यवहृत प्रभाव है एक आरोह, जो कोमल और सरलतम ध्वनियों से उठता हुआ सब वाद्ययंत्रों के तीव्रतम और संश्लिष्ट घडाके में पर्यवसित हो; उन्हीं ध्वनियों की आगेहात्मक गन्ध सब परिवर्तनों में और सब बाजों पर, पुनरावृत्ति, या सामंजस्य, लाभ और गति ऐसे न हों जो संगीतात्मक विचार-प्रवाह से स्वभावतः उत्पन्न हो, बल्कि ऐसे हों कि हमें अपनी आकस्मिकता से आश्चर्य में डाल दें । इनके अलावा संगीत में सामान्यतम प्रभाव ध्वनि की शक्ति द्वारा एकदम शारीरिक प्रकार में उत्पन्न किये जाते हैं, विशेषकर वाद्य-समारोह में ।

विविध कलाओं में सर्वाधिक प्रयुक्त प्रभाव यही है, परंतु एक प्रभाव सब में प्राप्य है, अर्थात् किसी चीज की अभिव्यक्ति जिस कला से सर्वाधिक स्वाभाविक है, उससे न करके अन्य कला में करना : उदाहरणार्थ संगीत द्वारा वर्णन कराना (जैसा कि वैगनर और उनके अनुयायियों के आयोजन-संगीत द्वारा किया जाता है), या चित्र या नाटक या काव्य द्वारा एक प्रकार की मानसिक स्थिति उत्पन्न करना जो समस्त ह्लासवादी कला का लक्ष्य है) ।

चाँथी प्रणाली है कला-कृतियों के सवध में रोचकता उत्पन्न करना (अर्थात् मस्तिष्क को व्यस्त करना) । रोचकता एक जटिल कथानक में हो सकती है—यह प्रकार अभी कुछ समय पहले तक अंग्रेजी उपन्यासों और फ्रेंच नाटकों में अधिक प्रयुक्त हुआ है—परंतु अब इसका प्रचलन वद हो रहा है और इसके स्थान पर यथार्थवाद आमीन हो रहा है अर्थात् किसी ऐतिहासिक युग के या समकालीन जीवन के किसी अंग के विशद वर्णन द्वारा । उदाहरणार्थ, उपन्यास में, मिस्र या रोम के जीवन-वर्णन में रोचकता हो सकती है, या खदान-श्रमिकों के या किसी बड़ी दुकान के क्लर्कों के जीवन-वर्णन में रोचकता हो सकती है । पाठक ध्यान मग्न हो जाता है और इस रोचकता को कलात्मक प्रभाव समझ बैठता है । रोचकता अभिव्यक्ति की शैली में हो सकती है—ऐसी रोचकता आजकल अधिक प्रयुक्त हो रही है । गद्य और पद्य, चित्र, नाटक और संगीत ऐसे रचे जाते हैं कि वे पहेलियों की तरह बूझे जायें, और अटकलवाजी की यह प्रक्रिया,

कि कोई भावना होती थी ।

हो जाता है और वे विवरण भावना के प्रेषण में उस समय भी बाधक होते हैं जब के यहीना का ध्यान उन विस्तार से निरूपित विवरणों द्वारा विषयवर्तित अनवश्यक विवरणों द्वारा उसकी अनुसंधान में बाधक भी । कलात्मक अनुभव हीना में केवल प्रेषित विषय के वर्णन के वर्णन के वर्णन नही है बरन् अनुभवकतर करना जिसका अनुभव कलाकार ने स्वयं किया हो और किसी भावना में संकीर्णता है । सकल स्यात्कि कला का प्रमुख लक्षण है अन्या का उस भावना में संकीर्णता नही हो सकता । भले ही कुछ लोग ऐसा समझें । अनुकरण मानदण्ड नही ठीक उसी प्रकार अनुकरण या यथापूर्ववत्, कला के लक्षण का मानदण्ड

विक धन से मिलता-जुलता है ।

किसी चित्रक के विषय में यह कहने के समान है कि वह अच्छा है स्यात्कि वह बुरा-कृति अच्छी है स्यात्कि कलात्मक है—अर्थात्, कलाकृति से मिलता-जुलता है—ज्या है, मिथ्या प्रतीति है, स्वयं कला नही है । इसलिए यह कहना कि अर्मक विषयों का हो, या विषय दृश्यो, स्थितियों या वर्णनों का हो, केवल कला की कलाकृति से प्राप्त भावना की प्रेषित करता है, अतः प्रत्येक उपाय, चाहे पूरे उत्पन्न कर सकती । इस प्रणाली का नाम उठाने में कलाकार केवल पूर्ववर्ती अनुभव भावना को व्यक्त करे—इसलिये यह वास्तविक कलात्मक प्रभाव नही है—अर्थात् पूर्णता, एकता, रूप और वर्तु का प्रतिबन्ध ऐक्य ही कलाकार द्वारा परिपूर्ण हो सकती है, परन्तु स्यात्कि इसमें कलाकृति के प्रमुख लक्षण का अभाव फास्ट की तरह, बहुत सुन्दर बन सकती है और वास्तविकता तथा प्रत्येक सौन्दर्य से नही करती । किसी उपाय ही गई चीज पर आधारित कृति, उदाहरणार्थ गेट के पूर्ववर्ती याद दिलाती है और स्वयं कलाकार द्वारा अनुभव भावना से उन्हे संकीर्णता, या अर्थों की पूर्ववर्ती कलाकृतिया से प्राप्त कलात्मक अनुसंधान की कलात्मक अर्थ है उपाय लिया हुआ । सौरी उपाय नामः मानदण्ड नही प्रदान करते, बल्कि कला और इनके बीच एक भी संबंधपूर्ण नही है । न केवल प्रथम, न द्वितीय, न तृतीय और न चतुर्थ लक्षण कला की शैली का वह कलात्मक है, या यथापूर्ववत्क है, या विस्मयजनक है, या रोचक है, जबकि प्राप्त कही जाता है कि अर्मक कलाकृति इसलिये बहुत अच्छी है स्यात्कि

करती है ।

आनन्द प्रदान करती है और कला से मिलनवाली भावना की ज्ञाना मात्र उत्पन्न

किसी कलाकृति का उसकी यथार्थता की मात्रा से या पुनश्चलिखित विवरणों की सत्यता से मूल्यांकन उतना ही विस्मयजनक है जितना भोजन के बाह्य रूप से उसकी पोषक शक्ति का निर्णय करना। जब हम किसी कृति का मूल्यांकन उसकी यथार्थता के अनुसार करते हैं, तब हम यही प्रमाणित करते हैं कि हम कलाकृति के विषय में नहीं अपितु उसके जाली रूप के विषय में बात कर रहे हैं।

न तो कलानुकृति की तीसरी प्रणाली—प्रभावोत्पादक अथवा चमत्कारपूर्ण का प्रयोग—कला के अनुरूप है, जैसी कि पूर्वोक्त दो प्रणालियाँ भी नहीं है, क्योंकि प्रभावकता में (नव्यता, आकस्मिकता, भयोत्पादक या विभेद के प्रभाव) किसी भावना का प्रेषण नहीं होता बल्कि केवल स्नायुओं पर क्रिया होती है। यदि कोई कलाकार रक्तरंजित घाव को स्तुत्य रूप में चित्रित करे, तो घाव का दर्शन मुझे आश्चर्यजनक लगेगा, परंतु वह कला नहीं है। एक सबल वाजे पर विलम्बित झंकार आश्चर्यपूर्ण प्रभाव उत्पन्न करेगी, कभी आँसू भी उत्पन्न कर देती, परंतु उसमें संगीत नहीं है; क्योंकि कोई भावना नहीं प्रेषित होती। परंतु हमारे वर्ग के लोगो द्वारा निरंतर ये शारीरिक प्रभाव भ्रमवश कला समझे जाते हैं, और केवल संगीत में ही नहीं वरन् काव्य, चित्रांकन, और नाटक में भी। कहा जाता है कि कला सुसंस्कृत हो गई है। इसके विपरीत, प्रभावों के प्रचलनवश, कला बड़ी भद्दी हो गई है। एक नई रचना सामने आती है और संपूर्ण योरोप में स्वीकृत हो जाती है। उदाहरणार्थ, जी० हाप्टमैन कृत 'हेनेल हिमेलफार्ट', जिस नाटक में लेखक एक पीड़ित बालिका के लिए दर्शकों में कष्टना उत्पन्न करना चाहता है। दर्शक वृन्द में कला द्वारा ऐसी भावना उत्पन्न करने के लिये या तो लेखक अपने किसी पात्र द्वारा इस कष्टना को ऐसे रूप में अभिव्यक्त कराये कि सब लोग सन्तुष्ट हो जायें या लड़की की भावनाओं को ठीक-ठीक वर्णित करे। परंतु वह ऐसा या तो करेंगे नहीं या कर नहीं सकते, और एक दूसरा तरीका अस्तित्व में करते हैं जो मन्त्र-प्रवचन की दृष्टि से तो अधिक जटिल है परंतु लेखक के लिए आसान है। वह रंगमंच पर बालिका की मृत्यु करते हैं; और दर्शकों पर पड़े शारीरिक प्रभाव को और बढ़ाने के लिए वह थियेटर की रोशनी बुझा देते हैं, दर्शक अंधकार में पड़ जाते हैं, और दुःखजनक संगीत के साथ वह यह प्रदर्शित करते हैं कि कैसे शराबी पिता लड़की का पीछा करता है और उसे पीटता है। लड़की भयत्रस्त होती है—चीखती है, कराहती है—और गिर पड़ती है। देवदूत आते हैं और उसे उठा ले जाते हैं। और दर्शकगण, इस पर कुछ उत्तेजना

१. एक पक्ष है जिसके द्वारा एक बहुत संवेदनशील प्राण, वहाँ जो एक मासपेशी के तनाव पर निर्भर रहकर, स्नायुओं और धीमाओं पर तंत्रिका का शारीरिक प्रभाव

सहायक होने के बजाय बाधक है ।

वैज्ञानिक में कोई संभव नहीं है, बरन् वहाँ कलात्मक अनुभूति की उपलब्ध में बाधा डालता है । अतएव किसी कलाकृति की रीचकता और उसके कलात्मक गुणों के लिए अव्यक्त मानसिक प्रयास उसका ध्यान भंग करके इस सकारणता दृष्टि, श्रोता या पाठक के लिए बोधगम्य बनाने के लिए या निरूपित पद्धतियों को कलात्मक अनुभूति से कोई भी संभव नहीं है । परन्तु कृति में निहित नये ज्ञान को में एक प्रकार का आनन्द अनुभव करते हैं । किसी भी दशा में रीचकता में और है और कर्मशा साधारण हम इसका अर्थ जान पाते हैं और अर्थ का अनुमान लगाने कलाकृति से नया ज्ञान (सूचना) प्राप्त करते हैं या कृति पूर्णतः बोधगम्य नहीं है । इसका क्या अर्थ है ? रीचक कलाकृति का अर्थ या तो यह है कि हम किसी अथवा चित्र के विषय में अपिबु सगीत के विषय में भी सुनते हैं कि वह रीचक प्राय कला के साथ उलझा दिया जाता है । प्राय हम न केवल कविता, उपन्यास जहाँ एक शब्दां प्रणाली का संभव है—रीचकता उत्पन्न करना—यह भी कला का प्रभाव मान लेते हैं ।

के लिए शारीरिकतः किया गया है । और जनता इस शारीरिक प्रभाव को अनुभव प्रभाव उत्पन्न करता है जिसे उस पक्ष द्वारा नया ज्ञान प्राप्त हो जा सकता है जो उस प्रयोजन और कमी उन्हें प्रबल, कमी निर्बल करके, श्रोताओं पर ऐसे प्रकार का शारीरिक नये निरूपण का रचयिता ध्वनियाँ का संग्रह करता है, उन्हें सहजतः बनाता है किया करता है । स्वानुभूति भावनाओं को रंग द्वारा प्रेषित करने के बजाय रूप से दृश्य है—उस कला में जो स्वाभाविक रूप से स्नायुओं पर शारीरिक सौंदर्यमय भावना के स्थान में प्रभाव की प्रतिष्ठा सगीत कला में विशेष संकल्पों में अनुभव करते हैं ।

वैसी हम किसी की धाँसी देखकर अनुभव करते हैं, या वहाँ रोमान जंगल अपने संतोष को एक मिश्रित भावना है कि मैं नहीं हूँ ख भोग रहा हूँ ठीक वैसी भावना द्वारा मनुष्य का संकल्पित होना नहीं है, बरन् दूसरे के लिए करेगा और अपने विषय है । पर एही उत्तेजना में सौंदर्यमय कुछ भी नहीं है, क्योंकि इसमें मनुष्य का अनुभव करने के कारण विरक्त हो जाते हैं कि यही सच्ची सौंदर्यमय भावना

किसी कलाकृति में हम काव्यात्मक, यथार्थवादी, चमत्कारपूर्ण या रोचक तत्त्व पा सकते हैं परन्तु ये चीजे कला के अनिवार्य लक्षण का स्थान नहीं ले सकती—अर्थात् कलाकार द्वारा अनुभूत भावना । आधुनिक उच्चवर्गीय कला में कलाकृति के नाम से विज्ञापित अधिकांश चीजें ऐसी हैं जो केवल कला से मिलती-जुलती हैं परन्तु कला के अनिवार्य लक्षण से रहित हैं—कलाकार द्वारा अनुभूत भावना से शून्य हैं । और धनिकों के विनोदार्थ विपुल परिमाण में ऐसी चीजें कला के कारीगरों द्वारा निरंतर बनाई जा रही हैं ।

कई बातों को पूरा करने के वाज़ कोई व्यक्ति सच्ची कलाकृति बनाने में समर्थ होता है । यह आवश्यक है कि वह अपने युग के श्रेष्ठतम जीवन-चिंतन के स्तर पर अवस्थित हो, भावानुभूति से युक्त हो, और उसे प्रेषित करने की योग्यता और इच्छा से युक्त हो, और किसी कला-रूप के लिए विशेष कौशल रखता हो । सच्ची कला सृष्टि के लिए अपेक्षित इन सारी-बातों का संकलन तो प्रायः बहुत कम ही होता है । परन्तु निरंतर जाली कला-रचना के लिए—उधार, अनुकरण, प्रभाव सृष्टि, और रोचकता के प्रचलित प्रकारों की सहायता से—जो हमारे समाज में कला के नाम पर चल निकलती है और अच्छी तरह पुरस्कृत होती है,—केवल इतना आवश्यक है कि कला की किसी शाखा में कुछ कौशल प्राप्त हो, और प्रायः यही होता है । कौशल से मेरा तात्पर्य है 'योग्यता' से : साहित्यिक कला में अपने विचारों-अनुभवों को सरलता से व्यक्त करने और आवश्यक विवरणों को समझने और स्मरण रखने की योग्यता; चित्रात्मक कलाओं में रेखाओं, रूपों, वर्णों को स्मरण रखने और अलग करने की योग्यता; संगीत में विरामों के विवेक और ध्वनिक्रम को स्मरण और प्रेषित करने की योग्यता । और यदि इस युग में किसी व्यक्ति के पास ऐसा कौशल है और वह कोई विशेषता चुनता है तो अपनी कला-प्रशाखा में प्रयुक्त जालीपन के ढंगों को सीख लेने के वाद—यदि उसके पास धैर्य है और यदि उसकी कलात्मक भावना (जिसे ऐसी कृतियाँ घृणास्पद बना देंगी) क्षयग्रस्त हो चुकी है—जीवनपर्यन्त अनवरत रूप से ऐसी रचनाएँ करता रहेगा जो हमारे समाज में कला के नाम पर चलेंगी ।

ऐसी जाली चीजें रचने के लिए कला की प्रत्येक शाखा में निश्चित नियम और नुस्खे हैं । अतएव कौशलयुक्त व्यक्ति उन्हें आत्मसात् करने के बाद ऐसी कृतियाँ यान्त्रिक शक्ति से रच सकता है जो अनुभव रहित और स्पंदनहीन रहती हैं ।

कविताएँ लिखने के लिए साहित्यिक कौशल वाले व्यक्ति को केवल इन

धोपलभा की आवश्यकता है : यदि और एक की आवश्यकताओं के अनुस्यू, एक परमोच्च शब्द के बजाय करीब उसी अर्थ के दस शब्दों का प्रयोग करने की शक्ति ; यह सीखना कि कैसे कोई शब्द जिसमें स्पष्टता के लिये केवल एक स्वाभाविक शब्द-अवस्था है, और सभी अवयवों की आवश्यकता के लिये फिर भी कुछ अर्थ बनाए रखना, और अंत में, एक के लिये अपेक्षित शब्दों से निर्देशन पाकर, इन शब्दों से सामान्य रखने वाले व्यापारिक भाषी, विद्यार्थी, वर्णन की योजना करना । इन धोपलभाओं की पा बने के बाद वह अनवरत रूप से कतिनाएँ लिख सकता है—छोटी या बड़ी, धार्मिक, देशभक्ति संबंधी या प्रेम संबंधी, जैसी भी फरमाइश हो ।

यदि साहित्यिक कौशलवाला कोई मनुष्य कहानी या उपन्यास लिखना चाहता है तो उसे केवल अपनी शैली बनाने की आवश्यकता है—यदि जो कुछ वह देखता है उसे वर्णन करना सीख जाय—और विवरणों का निरीक्षण और स्मरण करने का अभ्यास हो जाय । जब वह इनमें अभ्यस्त हो चुके तब वह अपनी प्रवृत्ति या फरमाइश के अनुसार अनवरत रूप से उपन्यासों या कहानियों की रचना कर सकता है—ऐतिहासिक, प्रकृतवादी, सामाजिक, मनोवैज्ञानिक, धार्मिक, या धार्मिक भी जिसके लिये फरमाइश और लोकोपयोगी प्रारंभ हो गई पाई । वह जीवन की घटनाओं से या पुस्तकों से विषय ले सकता है, और अपनी पुस्तक में अपने परिचितों के चरित्रों का अंकन कर सकता है ।

और ऐसे उपन्यास और ऐसी कहानियाँ, यदि वे केवल सुनिरीक्षित और व्यापारिक शक्ति विवरणों से बनाये गये हैं, वास्तविक प्रयासक विवरणों से, तो वे कलाकृति माने जाएँगे, चाहे जन्म अत्यंत भावना का एक अर्थ भी न हो । कला का नाटकीय रूप में उपस्थित करने के लिये एक कुशल व्यक्ति, उपन्यास और गल्प की अपेक्षाओं को भला, अपने पात्रों से परासित अधिक विचरणा और वाक्य कहलाना सीखे, रंगमंचाय प्रभावी को कैसे प्रयुक्त किया जाता है यह सीखे, और अपने पात्रों के कार्य को इस तरह समर्थन करे कि सब सवाद न रहने पाएँ, परंतु सब पर लिखना भी समर्थ है जतना अधिक और अधिक आवागमन हो । यदि लेखक इतना करने में सक्षम है तो वह अज्ञानों के निर्णयों से, या नवीनतम सामाजिक विषय जैसे समाहित या बंध परंपरा से, या स्थाना क्षेत्र से विपरीत को चुनकर एक के बाद दूसरा नाटकीय भय-निर्माण कर सकता है । विश्व और विश्व में तो कतिन कला वा निर्माण करना कुशल व्यक्ति के

लिये और भी आसान है। उसे केवल रंग भरना, रेखा खींचना और आकृति बनाना सीखने की ज़रूरत है—खास कर नग्न शरीरों की। इस तरह सावन सम्पन्न होकर अपनी रचि के अनुसार विषय चुनकर वह सदैव चित्र बना सकता है, मूर्ति निर्माण कर सकता है : जो पौराणिक, या धार्मिक, या काल्पनिक या प्रतीकात्मक हो सकते हैं; या वह समाचारपत्रों में वर्णित बातों का चित्रण कर सकता है : अर्थात् राजतिलक, हडताल, तुर्किस्तान और ग्रीस का युद्ध, अकाल के दृश्य; या सबसे सरल है कि वह जिसे सुन्दर समझता है केवल उसकी अनुकृति बना दे—नग्न नारियो से लेकर ताँबे के पात्र तक।

सगीतात्मक कला के उत्पादनार्थ कुशल व्यक्ति को कला के अनिवार्य तत्त्व अर्थात् अन्यो को संक्रमित करनेवाली भावना की और भी कम ज़रूरत है, परतु उसे नृत्य के सिवा अन्य किसी कला की अपेक्षा अधिक शारीरिक, व्यायात्मक परिश्रम करने की आवश्यकता है। सगीतात्मक कला के उत्पादनार्थ उसे पहले-उन लोगों की तरह से किसी वाजे पर शीघ्रता से उँगली फेरना सीखना चाहिए जो उच्चतम पूर्णता प्राप्त कर चुके हैं; फिर उसे जानना चाहिये कि पहले कैसे अनेक स्वरवाला संगीत लिखा जाता था, यह जानना चाहिये कि संगीत के और चमत्कार क्या हैं; और उसे वाद्ययोजना सीखनी चाहिये अर्थात् यह जानना चाहिये कि यंत्रों की प्रभावकता का प्रयोग कैसे किया जाता है। परतु एक बार यह सब सीख लेने पर, रचयिता एक के बाद दूसरी कृति का निर्माण अनवरत रूप से कर सकता है; चाहे आयोजन-संगीत हो या सगीत-नाटक हो या गीत हो (शब्दों से अल्पाधिक सामजस्य रखनेवाली ध्वनियों की योजना करना), या कक्ष-सगीत हो अर्थात् वह अन्य किसी की वस्तुएँ लेकर उन...चमत्कारों के द्वारा उन्हें सुस्पष्ट रूपों में विन्यस्त कर सकता है; या सर्वाधिक प्रचलित रीति तो यह है कि वह ऊलजलूल सगीत रच सकता है अर्थात् सरलतया उपलब्ध ध्वनि-समूह को वह हर तरह की जटिलता और सज्जा से लाद दे।

इस प्रकार कला के हर क्षेत्र में जाली कला एक पूर्वनिर्मित, पूर्वयोजित नुस्खे के अनुसार बनाई जा रही है और उच्चवर्गीय लोग इस सारे जाली माल को कला के रूप में स्वीकार कर रहे हैं।

और सच्ची कलाकृतियों की जगह जाली कृतियों की प्रतिष्ठा, सार्वभौम कला से उच्चवर्गीय कला के पृथक्करण का तीसरा और सर्वप्रमुख परिणाम था।

कला को उपजीव्य बनाए रखे है और संपादकी, प्रकाशकी, आयोजन-प्रधानी और संगीतकारी की, अथवा बाद में प्रवेश कर कलाकारों की कृतियों में, जो कि मैं और दूसरे और सम्मान और संपदा प्राप्त वाले दरबारी कविता, नाटककारों पारिव्यक्तिक नहीं पाया बरन् उनमें अपना नाम तक नहीं दिया (जो कलाकृतियों कृतियों के रचयिताओं) जिनमें से अधिकतर ने न केवल अपनी कृतियों के लिख-काशी, इतिवृत्त और ओडिसी के रचयिताओं, लोकगीतों, लोककथाओं, जन-प्रयत्न है कि एक और यहूदी मसीहियों, भक्तों के रचयिताओं, अर्थात् के लिए निरंतर विधियों को खोज करनी पड़ती है और वह खोजता भी है । और प्रवेश कर कलाकार अपनी कला के सहारे जीता है और उसे अपनी कृतियों ही गई ।

लक्षणा—इसकी निम्न—एक दम सीमा ही गई और अतः एकदम विनम्र और ज्यों ही यह घटना हुई त्यों ही कला का प्रमुख और सर्वाधिक मूल्यवान् और कला का रूप बदल गया, फलतः वह प्रशा ही गई ।

करने लगे त्यों ही वह से लोगों ने अपने को इस व्यापार में नियोजित कर दिया लगे, और अन्य किसी सामाजिक प्रक्रिया की अपेक्षा ऐसी कला की अधिक प्ररुद्ध लक्षणाएँ बन कर प्रसार की आनंद प्रदायक कला की अर्थहीन घोषित करने ही जाती और वह विफल हो जाती थी । पर ज्यों ही वह प्रयत्नरूप हुआ और थी और यदि कोई होती भी तो सब लोगों की आलोचना से उनका पदा फाँस होती थी और व्यर्थ कला अग्ररुद्ध रहती थी, तब जाती कलाकृतियाँ नहीं बनती जब कला विभक्त न हुई थी और केवल धार्मिक कला पवित्र और प्ररुद्ध में लज्जान्य कमऊर्ध्वित, (२) कला की समीक्षा और (३) कला के निकष । है । वृ है . (१) कृतियों के लिए कलाकारों को प्रवृत्त प्ररुद्ध और कलाकारों हेमारे समान में जाती कलाकृतियों के निर्माण में तीन साल सहयोग करती

करने के लिए आवश्यक है जो किसी कलाकृति की विशेषता है ।]

—आलोचनाएँ—कला के निकष । रूप की पूर्णता उस प्रभाव को उत्पन्न [जाती चीजों के उत्पादन के कारण—व्यावसायिकता (प्रवेश रचना)

प्राचीन पारिव्यक्तिक

और कलाकारो तथा नागरिक कला-भोक्ताओ से पुरस्कार पाते है, कितना बड़ा अंतर होगा ।

पेशेवाजी, जाली एवं मिथ्या कला के प्रसार की पहली शर्त है ।

दूसरी शर्त है कला-आलोचना की आधुनिक वृद्धि अर्थात् कला का मूल्यांकन सर्वसामान्य द्वारा नहीं, साधारण लोगो द्वारा नहीं बल्कि विद्वानो द्वारा, अर्थात्, विभ्रष्ट परंतु आत्मविश्वासी व्यक्तियो द्वारा ।

कलाकारो से आलोचको के सवध पर बोलते हुए मेरे एक मित्र ने अर्धविनोद के साथ कहा . 'आलोचक वे मूर्ख है जो बुद्धिमानो की समीक्षा करते है ।' यह व्याख्या कितनी भी असत्य, उद्दण्ड, पक्षपातपूर्ण हो फिर भी अशत. सत्य है और उस भाषा से तो अपेक्षाकृत कई गुना न्यायपूर्ण है जो कलाकृतियो की व्याख्या करने में आलोचको को समर्थ समझती है ।

'आलोचक व्याख्या करते है ।' वे क्या व्याख्या करते है ?

कलाकार, यदि सच्चा कलाकार है, तो उसने स्वानुभूत भावना को अन्यो तक प्रेषित किया है । तब व्याख्या किस चीज की करनी बाकी रह गई ?

यदि कोई कृति अच्छी कलाकृति है तो कलाकार द्वारा व्यक्त भावना—चाहे वह नैतिक हो या अनैतिक—अन्यो तक पहुँच जाती है । यदि यह अन्यो तक पहुँच गई, तो वे उसे अनुभव करते है, और तब सारी व्याख्याएँ व्यर्थ है । यदि कृति लोगो को संक्रमित नहीं करती तो कोई व्याख्या उसे सक्रामक नहीं बना सकती । कलाकार की कृति की व्याख्या नहीं की जा सकती । यदि अपने प्रेय्य मन्तव्य को शब्दो में बताना संभव होता तो कलाकार शब्दो में आत्माभिव्यक्ति करता । उसने उसे अपनी कला द्वारा व्यक्त किया, केवल इसलिये क्योकि उसके द्वारा अनुभूत भावना अन्य प्रकार से नहीं प्रेषित की जा सकती थी । कलाकृतियो की शब्दो द्वारा व्याख्या केवल यह संकेत करती है कि व्याख्याकार स्वयं कला की सक्रामकता को अनुभव करने मे असमर्थ है । और वास्तव मे स्थिति यही है, क्योकि, भले ही यह कहने में कुछ अजीब लगे परन्तु कलाकार हमेशा ऐसे लोग होते है जो अन्यो की अपेक्षा कला की संक्रामकता से कम प्रभावित होते है । अधिकतर वे अच्छे लेखक, शिक्षित और निपुण होते है परन्तु उनमें यह कमजोरी होती है कि वे भ्रष्ट और क्षयग्रस्त कला से संक्रमित होते है । इसलिये उनका रचित साहित्य सदैव उस जनता के रुचि-भ्रश मे सहायक हुआ है जो उन्हें पढ़ती और उनपर विश्वास करती है ।

और 'खानाबदोश' और अपनी कहानियाँ लिखते हैं—इनके गुणों में विभिन्नता है पर सब सच्ची कला है । परंतु शेक्सपियर की प्रशंसा करनेवाली मिथ्या समीक्षा से प्रभावित होकर वह एक रूखी, बुद्धिप्रसूत कृति 'बोरिस गोडुनोव' लिखते हैं और यह रचना समीक्षकों द्वारा प्रशंसित होती है, आदर्श रूप में प्रतिष्ठित होती है, और इसकी अनुकृतियाँ दिखाई पड़ती हैं : ओस्ट्रोवस्की कृत 'मिनिन', अलेक्सी तालस्ताय कृत 'जार बोरिस', और ऐसी अनुकृति की अनुकृति सारे साहित्य को नगण्य रचनाओं से भर देती है । समीक्षकों द्वारा की गई प्रमुख क्षति यह है, कि कला द्वारा संक्रमित होने की क्षमता से स्वयमेव हीन होने के कारण (और समस्त कलाकारों का यही लक्षण है क्योंकि यदि उनमें यह अभाव न होता तो वे असंभव अर्थात् कलाकृतियों की व्याख्या का प्रयास न करते) वे बुद्धिप्रसूत, जोड़-तोड़कर बनाई कृतियों पर अधिक ध्यान देते हैं, उनकी स्तुति करते हैं, उन्हें अनुकरणीय आदर्शों के रूप में प्रतिष्ठित करते हैं । यही कारण है कि वे साहित्य में दुःखात् नाटकों के ग्रीक लेखकों, दांते, तासो, मिल्टन, शेक्सपियर, गेटे (प्रायः उनके सारे साहित्य की), और नवीन लेखकों में जोला और इव्सन की; संगीत में बीथोवेन के अंतिम काल, और वैगनर की अतिरिक्त प्रशंसा विश्वास-पूर्ण ढंग से करते हैं । इन बुद्धिप्रसूत एवं जोड़-तोड़कर बनाई गई कृतियों की प्रशंसा को न्याय्य प्रमाणित करने के लिये वे पूरे सिद्धांत रच डालते हैं (जिनमें से सौंदर्य वाला प्रख्यात सिद्धांत एक है); और न केवल भेदबुद्धि वरन् प्रतिभावान् जन भी इन सिद्धान्तों के एकदम अनुरूप रचनाएँ करते हैं, और कभी तो सच्चे कलाकार अपनी प्रतिभा पर आघात करके, इन 'सिद्धांतों' पर आत्मसमर्पण कर देते हैं ।

आलोचकों द्वारा प्रशंसित हर मिथ्या कलाकृति ऐसा द्वार बन जाती है जिसमें कला के नवकाल तत्काल भर जाते हैं ।

केवल आलोचकों के ही कारण यह स्थिति है, जो इस युग में भी प्राचीन ग्रीसवासियों की उद्दण्ड, बर्बर, और प्रायः व्यर्थ कृतियों की प्रशंसा करते हैं : सोफोक्लीज़, यूरिपिडीस, ईस्काइलस, और खासकर अरिस्टोफेन्स की; या आधुनिक लेखकों दांते, तासो, मिल्टन, शेक्सपियर की; चित्र में राफ़ेल तथा माइकेल ऍंजेलो की सब कृतियों की, उसके वेहूदे 'अंतिम निर्णय' की; संगीत में वाच और बीथोवेन की सब रचनाओं तथा उसके अंतिम समय की भी । इन्हीं लोगों को इसका श्रेय है कि इव्सन, मेटर लिंक, वर्लेन, मालार्ने, पुविस दशावेन, विलगर, वोक्लिन, स्टक, सिडनीडर; और संगीत में वैगनर, लिशत, वलियोज़,

आर वैदस और रिचर्ड्स आदि और इन नकलियों के निकलने नकलियों का बड़े समदाय इस युग में सम्भव हुआ ।

आलोचना के दौलिकर प्रभाव का एक अच्छा उदाहरण है बीथोवन में आलोचना का सम्बन्ध । फरमाइश पर शीघ्र लिखी गई असंख्य कृतियाँ में, लप की कृत्रिमता के बावजूद अनेक सच्ची कलाकृतियाँ थीं । पर्यु वह बहरी हो जाता है, सुन नहीं सकता, और जीवितान कर अर्पण चीजें लिखने लग जाता है जो परिणाम स्वरूप प्रायः व्यर्थ और संगीत की दृष्टि से अवीर्यम्य होती हैं । मैं जानता हूँ कि संगीतज्ञ लोग ध्वनियों को पर्याप्त विशद करणना कर सकते हैं और करीब करीब जो कुछ पढ़ते हैं उसे सुन सकते हैं, पर्यु काल्पनिक ध्वनियाँ सत्य ध्वनियों-सी नहीं हो सकती और अपनी रचना को बूझ करने के निमित्त प्रत्येक संगीतकार का उसे सुनना आवश्यक है । बीथोवन सुन नहीं सकता था, अपनी रचनाओं को अर्पण नहीं बना सका, और कलत. ऐसी रचनाएँ उसने प्रकाशित की जो कलात्मक रोर हैं । पर्यु आलोचना उन्हें एक कर बड़ा संगीतकार मान लेने के कारण इन आलोचार्ण कृतियों को विशेष उत्साहित्पूर्वक पकड़ लेती है और उनमें आलोचार्ण सौदाय खोजती है । और अपनी प्रशंसा को न्याय्य प्रमाणित करने के लिये (संगीत कला के अर्थ को विशद करते हुए) इसने संगीत को उसका वर्णनाधिकार सौंप दिया जिसके वर्णन में वह असमर्थ है । और नकल उत्पन्न होते हैं— उन कलात्मक रचनाओं के निर्माण निमित्त इन आलोचार्ण प्रयत्नों के अनन्य नकल उत्पन्न होते हैं जिन्हें बीथोवन ने बहरी होने के बाद लिखा ।

एव वैगनर आय, जिन्होंने पहले आलोचनात्मक लेखों में बीथोवन के केवल अंतिम काल की प्रशंसा की, और इस संगीत को जीवन्निवार के इस रहस्यपूर्ण सिद्धान्त से संयुक्त किया कि संगीत सकल्प की अभिव्यक्ति है— न कि विभिन्न स्तरों पर वर्तमान किम्य गये सकल्प के प्रत्यक्ष रूपों की, बल्कि इसी के सार तत्त्व की— जो उठना ही बड़ेदा सिद्धान्त है जिनका बीथोवन का संगीत । और तत्पश्चात् उत्तेज इस सिद्धान्त पर और सब कलाओं के ऐस्य की और भी योद्धिपूर्ण व्यक्तियाँ पर अपने गीत का निर्णय किया । वैगनर के बाद नये नकल हुए जो कला से और भी दूर निकल गए : ब्रैदस, रिचर्ड स्ट्रान और अन्य । आलोचना के ये परिणाम होते हैं । पर्यु कलात्मक की वास्तविकता नहीं अपनाते, कलात्मिकता, प्रायः और भी अधिक दौलिकर है ।

ज्यों ही कला सब के लिये कला न रहकर केवल धनिक वर्ग के लिए रह गई त्यों ही वह पेशा बन गई; ज्यों ही वह पेशा बन गई उसे पढ़ाने के उपाय सोचे गए; जिन लोगों ने कला का पेशा चुना वे इन उपायों (तरीकों) को सीखने लगे और इस तरह पेशेवर स्कूल स्थापित हो गये। पब्लिक स्कूलों में साहित्य या अलंकार शास्त्र को कथाएँ, चित्रकला के लिये विद्यापीठ, संगीत के लिये संस्थान और नाट्य-कला के लिये पाठशालाएँ।

इन पाठशालाओं में कला पढ़ाई जाती है ! परंतु कला, कलाकार द्वारा अनुभूत एक विशेष भावना का अन्यों तक प्रेषण है। यह स्कूलों में कैसे पढ़ाया जा सकती है ?

किसी मनुष्य में कोई स्कूल भावना नहीं उत्पन्न कर सकता, और अपने निजी विशिष्ट, स्वाभाविक प्रकार से उसे कैसे व्यक्त करना चाहिये इसकी शिक्षा तो वह और भी नहीं दे सकता। परंतु कला का प्राण तो इन्हीं चीजों में है।

एक चीज जो ये स्कूल पढ़ा सकते हैं वह है अन्य कलाकारों द्वारा अनुभूत भावनाओं को उसी प्रकार कैसे प्रेषित किया जाय जैसे उन अन्य कलाकारों ने उन्हें प्रेषित किया। और पेशेवर स्कूल केवल यही पढ़ाते हैं; और ऐसी शिक्षा न केवल सच्ची कला के प्रसार में सहायक नहीं होती वरन् उल्टे, जाली कला के प्रचार द्वारा, अन्य किसी चीज की अपेक्षा, लोगों को सच्ची कला समझने की योग्यता से कहीं अधिक वंचित करती है।

साहित्यिक कला में जब कि लोगों के पास कहने के लिये कुछ भी नहीं होता और जिस विषय पर उन्होंने कभी सोचा नहीं, उसपर उन्हें बहुपृष्ठीय लेख लिखना सिखाया जाता है, और इस तरह कि किसी ख्यात लेखक की कृति से वह मिलता-जुलता हो। स्कूलों में यह पढ़ाया जाता है।

चित्रकला में प्रमुख प्रशिक्षण है पदार्थ या प्रतिभा के आकार पर रेखांकन या वर्णविन्यास सीखना, खासकर नग्न शरीर (वही वस्तु जो कभी नहीं दिखाई पड़ती और जिसे चित्रित करने की उसे मुश्किल से ही कभी जरूरत पड़ती है जो सच्ची कला में व्यस्त है), और पहले के आचार्यों की तरह रेखांकन और वर्ण-व्यवस्था करना सीखना। पहले के मान्य, प्रख्यात जन द्वारा प्रयुक्त विषयों के सदृश विषय देकर चित्र-निर्माण सिखाया जाता है।

उन्नी प्रकार नाटक पाठशालाओं में भी—गिथियों को स्वगत पाठ सिखाया

संगीत को पूर्णता के लिए अर्थात् अत्यधिक संशोधन मांगना को उपाय कर
 मार्ग प्रदर्शित है, यह वस्तु है जिसे हम तब प्राप्त करते हैं जब वादक या गायक
 अतः संगीत कला द्वारा संकल्पना को भावना, जो इतनी सरल तथा सहज प्राप्य
 कुशलता, परिपूर्णता विनष्ट कर देते हैं और फलतः कला को नग्न कर देते हैं।
 अत्यन्त हीन या बुरा, या अर्थात् से अधिक कला को अत्यन्त संशोधन या
 कम। किन्ती भी विद्या में आरंभ-अवस्था का योद्धा भी अत्यन्त, समय में
 आवश्यकता है; और जब कला को अत्यधिक आवश्यकता में न तो अधिक है, न
 ठीक किया जाता है, जब यह स्वर ठीक उतनी दर जाती रहता है जिसे को
 ऊँची हो न नीची, अर्थात् जब अर्थात् स्वर को अत्यधिक लघु कर्म एक दम ठीक-
 लगी कला है और लगी संकल्पना है जब आवश्यकता से अधिक कला न
 प्रमुख शक्ति को लक्षित : उत्तर-वर्द्धन, समय और कला को योद्धा । संगीत
 से समन्वित हो, दूसरी से नहीं, कला में अर्थक अर्थक लय हो, इत्यादि—परन्तु
 निरंतर हो या बाधित; कला वरिष्ठता या धरती रहें, यह एक ही कला
 पूर्णता के लिए अन्य भी अर्थक शक्ति है : एक कला से दूसरी तक का संक्रमण
 कला हो, अर्थात् संकल्पना हो, ये संगीत शक्ति शक्ति शक्ति । संगीतक
 कला का अर्थ संगीत-प्रदर्शन में विशेषतया दृश्य है । संगीत कलात्मक हो,
 लक्षण का उल्लेख कर दिया । यह कथन संगीत कलाओं के लिए सत्य है, परन्तु
 है जहाँ 'शक्ति-सा' प्रारम्भ होता है । " इन शब्दों में उल्लेख कला के सर्वप्रमुख
 एकदम दूसरी शक्ति हो गई । ' श्रुतान्त न उत्तर दिया "कला वही प्रारम्भ होता
 उठा । एक शक्ति न पूछा, 'आपने तो केवल शक्ति-सा इसे उपाय है और यह
 श्रुतान्त न प्रकृत्य है दिया और यह वरिष्ठ, मूल शक्ति लक्षण लक्षण हो
 क्या नहीं । एक बार एक विद्यार्थी के पिता के लोके में संशोधन करते समय,
 उतनी अच्छी तरह यह नहीं बतला कि कौनों में क्या पढ़ाया जा सकता है और
 है, परन्तु मैं यहाँ उसे कुहराव बिना नहीं रह सकता, क्योंकि और कोई भी शक्ति
 मैं नहीं कला पर कला कलाकार श्रुतान्त का मांश कथन उल्लेख किया
 करते थे ।

को अत्यधिक अर्थात् के और कुछ नहीं है किन्तु प्रयोग माध्यम्य संगीतकार
 संगीत में भी यही स्थिति है । संगीत का सारा सिद्धांत सिद्धांत उन उपायों
 आलोकिक प्रदर्शन करते हैं ।
 जाता है, ठीक वैसे, जैसे प्रकृत्य माने जानेवाले दुःखित-लोक 'स्वगत' को

लता है। सब कलाओं में यह बात लागू होती है। थोड़ा-सा हल्का या गहरा, थोड़ा ऊँचा या नीचा, दाहिनी या बाईं ओर—चित्रकला में; स्वरोच्चार में थोड़ी सवलता या दुर्बलता, थोड़ी देर या जल्दी—नाटक कला में; थोड़ा त्यक्त, अधिक सवलता से प्रतिपादित या अतिरंजित—काव्य में, और परिणाम यह-होगा कि उनमें संक्रामकता न होगी। जब कोई कलाकार उन अत्यधिक सूक्ष्मतम मात्राओं को पा लेता है जिनसे कोई कलाकृति बनती है और जिस हद तक वह उन्हें पाता है उसी हद तक और उसी मात्रा में संक्रामक शक्ति उत्पन्न होती है। और बाह्य उपकरणों द्वारा इन सूक्ष्म मात्राओं की प्राप्ति लोगों को सिखाना एक दम असंभव है : वे तभी प्राप्त होती हैं जब कोई व्यक्ति अपनी भावना पर समर्पित होता है। कोई शिक्षा नर्तक को संगीत का उचित समय ग्रहण करना नहीं सिखा सकती, गायक या वादक को अपने स्वर के अत्यधिक सूक्ष्म केन्द्र को ग्रहण करना नहीं सिखा सकती और कोई शिक्षा किसी रेखाकार को सब संभव रेखाओं में से केवल सही रेखा खींचना, या किसी कवि को केवल उचित शब्दों की एकमात्र सही योजना करना नहीं सिखा सकती। यह सब केवल भावना द्वारा प्राप्त होता है। अतएव स्कूल कला नहीं कला से मिलती-जुलती किसी चीज़ के निर्माणार्थ अपेक्षित बातें पढा सकते हैं।

स्कूलों की शिक्षा वहाँ समाप्त हो जाती है जहाँ 'थोड़ा-सा' प्रारंभ होता है, फलतः जहाँ कला प्रारंभ होती है।

लोगों को कला से मिलती-जुलती चीज़ों का अभ्यस्त बना देना उन्हें सत्य कला के बोध से अनभ्यस्त बना देना है। और इसीलिए कला के प्रति उन लोगों से बढ़कर उदासीन कोई नहीं जो पेशेवर स्कूलों से पास हुए हैं और वहाँ बहुत सफल रहे हैं। पेशेवर स्कूल कला का ढोंग उत्पन्न करते हैं ठीक धर्म के ढोंग जैसा जो प्रचारको, पादरियों, धर्म-शिक्षकों के प्रशिक्षण के लिये धर्म-विद्यापीठों द्वारा उत्पन्न किया जाता है। और किसी स्कूल में किसी व्यक्ति को प्रशिक्षण द्वारा धर्म-शिक्षक बनाना असंभव है, उसी तरह किसी मनुष्य को यह सिखाना असंभव है कि कैसे कलाकार होना चाहिए।

कला-पाठशालाएँ इस प्रकार कला के लिए दुर्गुनी घातक हैं : प्रथम, वे उनमें सच्ची कला-सृष्टि की क्षमता नष्ट कर देती हैं जो दुर्भाग्यवश वहाँ प्रवेश लेकर ७ या ८ साल का पाठ्यक्रम पढते हैं; द्वितीय, वे विपुल परिमाण में उमर वाली कला का सृजन करती हैं जो जनता की रुचि को विकृत करती हैं और संसार

काल है ।

है कि कला क्या है, और धार्मिकताम जालों कोियो को कला के रूप में स्वीकार को यह प्रभाव हुआ कि हमारे युग में अधिकांश लोग यह समझने में एक दम असमर्थ हैं नतीजतन—कलाकारों को प्रोत्साहित, कला समीक्षा और कलात्मिकता—

1797

के प्रयोग द्वारा, अपनी कला में अपने को स्वतंत्रतापूर्वक व्यक्तित्व कर सकें ।
चाहिए कि जिन्हें प्राप्त करने के बाद, प्रत्येक प्रतिभावाने विद्वान्, सर्वसुलभ प्रयोगों प्रारम्भिक पाठ्यालयों में विज्ञान और संगीत (गान) कला को ऐसी कक्षाएँ होने द्वारा विशद रूप से वर्णित विविध कलाओं के नियमों को जान सकें एतदर्थ सब में जिसकी बाह्र आ जाती है, ताकि जन्मजात कलाकार, पूर्ववर्ती कलाकारों